

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

I. Neoclasicismo contra Barroco

La ausencia de la realidad neoclásica española en el, por otra parte, admirable libro de Honour, puede inducir al lector a la errónea conclusión de la inexistencia de un pensamiento ilustrado entre nosotros, capaz de generar una expresión formal rigurosamente neoclásica. Una vez más se ha producido aquí una desatención hacia la bibliografía española cuando, paradójicamente, hispanistas como Jean Sarrailh, el autor de *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII* [1], o Richard Herr, en su *España y la revolución del siglo XVIII* [2], hicieron ver hace mucho tiempo el alcance y limitaciones de este fenómeno ideológico que buscó dar «prosperidad y dicha, cultura y dignidad» a nuestro país. Por ello no insistiré aquí en algo que otros autores supieron valorar a la hora de hacer un balance general, según como sucede en la *Historia de la Ilustración en Occidente* de Fritz Valjavec [3], quien dedica unas páginas al fenómeno español, aunque ello sea a través de la *Historia de las ideas estéticas en España*, de Menéndez Pelayo, fenómeno que por otra parte ha sido recientemente revisado por Albert Dérozier [4].

La finalidad de estas líneas es la de hacer un recuento de aquellas cuestiones que, de algún modo, marcaron la génesis del neoclasicismo en España, de tal manera que sirvan al lector como guía breve a través de aquel proceso, poco valorado por nosotros mismos, que arrancando del reinado de Fernando VI conoce su mayor auge bajo Carlos III y Carlos IV, para sobrevivir todavía con mucha entidad en los años de Fernando VII. Ahora bien, no se piense que este neoclasicismo afectó por igual a las tres Nobles Artes, pues ni la intensidad ni su duración fue igual en el campo de la arquitectura que en el de la escultura y pintura. En cada uno de estos tres casos la situación de partida fue diferente, y si el neoclasicismo supone en gran medida una reacción contra el mundo barroco, a la arquitectura le urgía más enfrentarse con el denostado mundo churrigueresco que a la escultura y pintura con un pasado barroco del que difícilmente podía renegar. Por otra parte, el diseño arquitectónico, bien estrictamente edilicio, bien a escala urbana, tenía la responsabilidad de definir en el espacio los nuevos programas nacidos en el seno de aquella Ilustración, tales como hospitales, cárceles, establecimientos científicos —recuérdense los diseñados por Villanueva para el Museo de Ciencias Naturales, Observatorio Astronómico y Jardín Botánico— y un largo etcétera en el que se recogerían tanto las nuevas tipologías (puertos de mar, cementerios, aduanas, baños termales) como aquellas otras más tradicionales ahora renovadas (palacios de ciudad, villas suburbanas, teatros, lonjas). Este avance de la arquitectura no fue, sin embargo, un rasgo propio de nuestro neoclasicismo sino que coincide con el comportamiento general europeo, en el que la arquitectura como escenario vital fue muy por delante de la escultura y pintura.

Lo que sí resulta, en cambio, característico de nuestro despertar neoclásico son las condiciones de partida, en las que se mezclan tanto elementos de indole estética como política. No puede olvidarse que tanto el clasicismo francés como el barroco clasicista italiano introducidos en la Corte por Felipe V, y mantenidos luego por Fernando VI, obedecían a una clara intención de ofrecer una imagen renovada y distinta de la nueva

NEOCLASICISMO CONTRA BARROCO

monarquía de los Borbones, frente a la anterior de la Casa de Austria. En este sentido nuestra situación política y la imagen artística, en especial la arquitectónica, que le era contemporánea parecen coincidir para quienes veían en la arquitectura barroca tanto la herencia viciada de los Austrias como la imagen de una sociedad enferma a la que había que aplicar los remedios aportados por el reformismo ilustrado que venían de la mano de la nueva monarquía de los Borbones. De este modo se enfrentaron dos mundos antitéticos en el orden político y artístico, pues mientras el neoclasicismo se convertía en el ropaje del nuevo Soberano, el barroco asumía el triste papel de la decadente Casa de Austria.

Refiriéndonos, en primer lugar, a la arquitectura [5], diremos que la simplificación de aquel fenómeno, tal y como lo interpretó el mundo de la Academia, hasta la versión dada en nuestro siglo por Menéndez Pelayo, parece ignorar que aquella arquitectura barroca, la de alguno de sus más denostados protagonistas, fue en ocasiones la expresión vanguardista de actitudes y mentalidades que se adelantaron a la propia ilustración dieciochesca. Baste recordar la experiencia de raíz colbertiana que llevó a cabo don Juan de Goyeneche en Nuevo Baztán (Madrid), donde José Churriguera proyectó (1709-1713) un núcleo urbano con todos sus edificios, desde el conjunto palacio-iglesia hasta las instalaciones industriales, donde se adelantó superando incluso el planteamiento arquitectónico ilustrado de las «Nuevas Poblaciones» andaluzas de Olavide en los años de Carlos III [6]. Pero es que la Academia e ilustrados oficiales fueron de una severidad extrema a la hora de juzgar la arquitectura de los Tomé, Churriguera y Ribera, para quienes no se ahorraron los calificativos más denigrantes, lo cual no hacía sino poner en entredicho la objetividad de su propio juicio. Churriguero fue durante mucho tiempo, y temo que lo siga siendo aún para algunos, sinónimo de mal gusto, de incapacidad, de barbarie. Otro tanto sucedía con la arquitectura de Ribera, a quien habría que haberle recluido «para curarle el cerebro» según Llaguno [7]. Asimismo, Jovellanos, el admirador de Ventura Rodríguez, condenaba la escenografía teatral contemporánea, considerándola de «un gusto bárbaro y riberesco» [8]. Pero lo importante no era tanto la condenación estética como lo que dejaba ver aquella arquitectura. En el fondo se trataba de censurar, con esta actitud, a una sociedad que aplaudía y gustaba de lo «churriguero» y «riberesco» dejando ver, a juicio de los ilustrados, un alma pobre e ignorante. Es el mismo sentido que da a sus palabras Menéndez Pelayo cuando dice: «Las piedras no mienten nunca y es imposible que una sociedad cuya fuerza creadora está agotada produzca, ni aún en burlas, un sistema arquitectónico propio, sino que está condenada a optar, como triste dilema, entre el preceptismo exangüe y descolorido y los delirios de la inventiva, gastada únicamente en accesorios y foliajes sin unidad y sin sentido» [9]. Menéndez Pelayo, tan preocupado por desentrañar los valores genuinos de una estética nacional, no supo ver la verdad atractiva de nuestras arquitecturas barrocas a las que compara con el *Polifemo* y *Las Soledades* de Góngora pero «copiadas en piedras». Esta comparación, que de suyo no debiera entenderse como despectiva, significaba para el polígrafo montañés el colmo de las desdichas ya que los poemas de Góngora le resultaban «execrables», no siendo más que «inconexos delirios» y «extravagancias de dicción», no habiéndose visto nunca «juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia». A mi juicio, Menéndez Pelayo hubiese deseado incluir a Góngora, junto con Ribera y Churriguera —responsables de haber hecho de Madrid «la Atenas y Metrópolis de mal gusto» [10]— dentro de su *Historia de los Heterodoxos españoles*, en lugar de haberlo hecho en la de las Ideas Estéticas.

La crítica neoclásica se mantuvo en esta constante, juzgando siempre lo churriguero como una categoría distinta y suprema de lo barroco. A ello contribuyó en buena medida

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

la fácil manipulación onomatopéyica de aquel apellido, al igual que ocurrió en Italia con los Borromini y Guarini. Tanto es así que churrigueresco dejó de ser una acepción relacionada con el campo específico de la arquitectura para utilizarse como adjetivación peyorativa de carácter universal. Si de nuevo pasamos al campo de las letras nos encontramos, por ejemplo, que el *Diario Pinciano* calificaba, en 1788, de «poeta churriguer» a Zavala por su prólogo a *Carlos XII*, haciéndose esto extensivo a otros aspectos del teatro español del siglo XVIII [11]. Desde esta posición «neoclásica», la actitud frente a nuestra arquitectura barroca fue de una crueldad hiriente cuya mordacidad crítica no ha conocido antecedentes en la historia de la arquitectura española. Recordemos aquí algunos de los versos que Francisco Gregorio de Salas dedicó, en 1797, al Hospicio de Madrid, en su conocido *Primer Sueño dirigido a la Real Academia de San Fernando*:

En aquel edificio de dos torres
verás una ridícula fachada,
llena de confusión y desaciertos,
que aplaudida de sátiros agrestes
admira el rudo pueblo, con espanto
del Rusconi, Viñola, y del Vitruvio,
Toledo, Gómez, y el famoso Herrera,
habiendo sido siempre reprobada
por sabios españoles y extranjeros [12].

El poema continúa una descripción pormenorizada de aquella «arquitectura mal formada», cuya confusión se alejaba de la gramática exigida por el clasicismo. Sin embargo no debe pasarse por alto que, junto a la censura arquitectónica, hay una clara denuncia de aquel «rudo pueblo» que admiraba e incluso aplaudía, como «sátiros agrestes», este tipo de obras. Aquí está, en mi opinión, el especial matiz de la crítica neoclásica española frente al barroco, que lejos de plantear una cuestión puramente estética para salvaguardar el «buen gusto», tiene un alcance socio-político de gran envergadura. La vehemencia puesta en sus escritos por gentes como Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, quien proponía picar las fachadas de todos los edificios de los Churriguera y Ribera, contiene todo el arrebato de la participación ideológica en el estrato más profundo de nuestra Ilustración.

Esta actitud fue tan violenta que el propio Jovellanos, en su *Elogio a Ventura Rodríguez*, se daba cuenta que eran los arquitectos, o artistas en general, los culpables de aquella situación refleja, llegando a exculpar al propio Churriguera puesto que «Ni, a la verdad, este vicio era suyo sino del siglo en que vivieron. La elocuencia, la poesía, la política, y aún las ideas religiosas de aquel período tenían el mismo carácter. ¿No es verdad mi querido lector, que las metáforas hinchadas, los versos rimbombantes, los proyectos quiméricos, las hechicerías y diabluras áulicas, presentan a la suma razón la misma mezquinería gigantesca que caracteriza los edificios de Barnuevo, Ricci y de Donoso?» [13]. Por esta razón Llaguno se dolía tanto al recordar que «semejantes delirios se aplaudían entonces» [14].

Esta última reflexión nos lleva a una conclusión insoslayable y es la clara identificación popular con el gusto churrigueresco cuya arquitectura, como muy bien apunta Andioc, «pudo adquirir, como la dramaturgia postcalderoniana, cierta representatividad castiza, por reacción contra el gusto extranjerizante» [15]. Este enfrentamiento de la arquitectura

barroca, entendida como española, y de la arquitectura neoclásica, vista como arquitectura foránea, aflora una vez más en las páginas de *El Censor* (1748), donde leemos que «Cuando la costumbre nos hizo familiar una cosa, no hay en ella vicio ni imperfección para ver la cual no seamos enteramente ciegos... Es, pues, necesario que los desengaños nos vengan de afuera. Puede creerse que los Calderones serían todavía el embeleso de todos nosotros; que habría aún muy pocos que no admirasen como un prodigio de arte el famoso Transparente de Toledo, la Portada de Santo Tomás, la de San Sebastián o la del Hospicio... si no hubiese llegado a nosotros la mofa de que de estas cosas hacían los extranjeros» [16]. Haría falta que se produjese la crisis de la estética del neoclasicismo, bien entrado ya el siglo XIX, para revisar aquella condena despiadada no sólo de nuestra arquitectura barroca sino incluso de la propia literatura.

Dentro del mundo Académico esto es lo que hizo Caveda cuando, desdramatizando la realidad de la arquitectura de aquellos «fatuos delirantes», escribe que quien estuviese dispuesto a perdonar a Góngora sus *Soleidades* y a Jordán sus *Alegorías*, «no rehusará su indulgencia a esas extrañas máquinas donde se advierte el no se qué que encontraba Milizia en las obras del Borromino» [17]. Curiosamente Caveda, que supera en objetividad a Menéndez Pelayo utilizando sus mismas analogías edificio-literarias, emplea el argumento del «no se qué» esgrimido por Milizia, uno de los patriarcas de la estética neoclásica, pero que no fue indiferente al talento heterodoxo de las formas más libres del barroco. Esta es la actitud asumida por Caveda en su conocido *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España* cuando señala que, si bien «los arquitectos de la escuela churrigueresa no pudieron menos de proceder con sujeción a las tendencias de su época, todavía es preciso concederles originalidad y travesura; una rara inventiva; una variedad inagotable; una manera caprichosa... Sus fantasías ofendían al recto sentido, y de hecho le contrariaban frecuentemente; pero eran producidas por una imaginación fecunda y lozana; caracterizaban una época, descubrían su gusto literario y revelaban casi siempre un talento no vulgar» [18].

II. Academias y Escuelas de Dibujo

Como puede deducirse de lo dicho hasta aquí, nuestro neoclasicismo debería hacer un esfuerzo titánico por superar aquella situación de partida que nada tenía que ver con la que a mediados del siglo XVIII podía ofrecer Francia, Inglaterra o la propia Italia donde, a pesar de sus Borromini y Guarini, se había iniciado ya desde principios del siglo XVIII una vuelta al orden de manos de Juvarrá. Curiosamente con el barroco clasicista de Juvarrá se iniciaría entre nosotros, en relación con el proyecto para el Palacio Real de Madrid [19], la posibilidad de sintonizar con el gran arte europeo de Corte que aquí corrió a cargo de arquitectos, escultores, pintores y artesanos de los más variados oficios venidos de Francia e Italia principalmente [20].

Fue éste el primer paso que permitió el posterior embate de la Academia que, como instrumento corrector, desempeñó un papel principal aunque no exento de limitaciones.

En efecto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, iniciada bajo Felipe V y sancionada por Fernando VI en 1752 [21], fue el medio utilizado por nuestros ilustrados (Aranda, Floridablanca, Campomanes, Ponz, Jovellanos, etc.) para llevar a cabo un proceso reformista en el que no sólo se iban a debatir problemas formales o estéticos, estricta y cómodamente académicos, sino que sería necesario enfrentarse a otros más

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

ingratos de alcance social, económico y político, como lo fueron los encuentros habidos con los distintos gremios que hasta entonces habían controlado la formación y el ejercicio profesional de los arquitectos, escultores y pintores.

Esta secular atadura gremial llegó a romperse definitivamente a partir de una Real Orden de Carlos III (1783) por la que se declaraba libre «la profesión de las Nobles Artes de Dibuxo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado... para que los particulares aficionados, y cualquiera otro sugeto, así nacional como extranjero, las exerza sin estorbo ni contribución alguna» [22]. Con ello venía a extenderse a todos los artistas un privilegio reservado hasta entonces a los académicos, según una cédula de Fernando VI, dada en Aranjuez en 1757 y recogida en la *Novísima Recopilación*, por la cual «todos los Académicos que residan fuera de la Corte podrán exercer libremente su profesión, sin que por ningún Juez o Tribunal puedan ser obligados a incorporarse en Gremio alguno, ni a ser visitados de Veedores o Síndicos. Y el que en desestimación de su noble arte se incorpore en algún Gremio, por el mismo hecho quede privado de los honores y gracias de Académico».

No obstante, la fuerza de los gremios fue tal que la propia legislación, que por una parte los margina frente a la Academia, por otra acaba reconociéndoles cuando menos derecho a denunciar posibles irregularidades en cuestión de competencias. Paradójicamente es el propio Carlos III quien, en 1782, a la vez que otorgaba la «libertad de los escultores para pintar y dorar las piezas propias de su arte... sin que los gremios de doradores, carpinteros y de otros oficios, que hasta ahora los han molestado por esta u otra razón semejante, no puedan impedirselo en lo sucesivo, baxo la pena de quatro años de destierro», la misma resolución real señalaba que «deseando al mismo tiempo, que los profesores de las tres Nobles Artes no se empleen en obras que no sean de su profesión, porque con ellas entorpecen su ingenio, y perjudican no sólo a los Gremios, sí también a las mismas Nobles Artes; declaro igualmente sea permitido a dichos Gremios, el poder pedir el reconocimiento judicial de las casas y talleres de los escultores...» [23], con lo cual resulta evidente la posibilidad de ser todavía sancionado por practicar otro arte distinto del que oficialmente se profesa, llegando en el caso de los escultores que comentamos a «la pena de privación de su arte que menosprecia».

Si a esto se añaden las limitaciones que impone la nueva reglamentación de las artes fijada por la Academia, tendremos una imagen más adecuada a la realidad en lo concerniente a la discutible libertad de que gozaron los artistas en nuestra sociedad ilustrada. La Academia, que se reservaba el derecho en exclusiva de organizar la enseñanza de las artes e impartir los grados correspondientes, impedía cualquier tipo de «juntas o concurrencias con pretexto del estudio de las artes», prohibiendo «pintar, esculpir ni grabar para el Público imágenes sagradas o de personas de la Real Familia» sin tener el correspondiente título expedido por la Academia, como asimismo se prohibía a los pintores y escultores la utilización pública «del estudio del modelo vivo».

Estas y otras cuestiones se recogen en las *Prohibiciones a que deben sujetarse los profesores de las tres Nobles Artes* [24], de las que claramente se desprende que la única vía posible era la Academia. Esta, a cambio, ofrecía a los académicos la posibilidad de ascender en la escala social unos nada desdeñables peldaños, desde el momento en que el rey les concedía el especial privilegio de nobleza personal «con todas las inmunidades, prerrogativas y exenciones que gozan los hijosdalgo de sangre de mis Reynos». Del mismo modo y con el deseo de estimular a quienes acudían a las aulas de la Academia, aquellos discípulos que hubieren sido pensionados por ésta o alcanzado algún premio de los propuestos periódicamente quedarían «exentos de levas, quintas, reclutas, alojamientos de Tropas,

repartimientos, tutelas, curadurías, rondas, guardías, y todas las demás cargas concejiles [25].

Entre los límites con que nuestro neoclasicismo tuvo que contar no puede omitirse la censura de la Inquisición, ante la que ya se produjeron algunos casos tan conocidos como el de Goya y la primera serie grabada de *Los Caprichos* (1797-1799), donde no se censuraría tanto la imagen como su intención. Pero otras gentes sí que sufrieron, en cambio, por lo que podría entenderse como supuesta «impudicia» de las propias imágenes, y así entre los cargos que se presentaban ante la Inquisición contra Olavide en 1776 se encuentra el de poseer cuadros con figuras desnudas y deshonestas [26]. Otra muestra, auténticamente ejemplar, de esta fiscalización del «nuevo arte» ejercida por la Iglesia e Inquisición la tenemos en el incidente producido en Lérida, a finales del siglo XVIII, cuando al ultimar las obras de traída de aguas a la ciudad y la construcción de un gran depósito para éstas, se colocó en la plaza de San Juan una bella fuente neoclásica con la consabida figura de Neptuno sobre un pedestal con sirenas y delfines. Pese al correcto tratamiento formal de la obra, que había sido proyectada (1791) por el arquitecto Pedro Joaquín Murcia, provocó el escándalo del obispo de la ciudad, Jerónimo María de Torres, quien consideraba a las sirenas lascivas y escandalosas, hasta el punto de urgir al gobernador de la plaza, marqués de Blondel, a retirarlas ya que aquéllas tenían «formas y actitudes indecorosas», considerándolas «incursas en la pena de excomunión y pecuniaria, que imponía la Inquisición a los artífices de tales obras». El marqués de Blondel, impulsor de aquel programa arquitectónicamente ilustrado de la mejora del abastecimiento de agua a la ciudad (1788), se negó a retirar las esculturas recordándole al obispo que no eran «mujeres provocativas» sino sirenas que «se ponían en muchas fuentes de reales sitios, e incluso en templos y sepulcros sin riesgo de la pureza», añadiendo que quitarlas era «alterar la idea del artista» además de suponer nuevos gastos. No obstante el obispo de Lérida volvió a insistir de tal manera que el marqués de Blondel escribe a Floridablanca rogándole que le traslade a otro destino, pues teme que le enreden con el Tribunal de la Inquisición por el asunto de la Fuente de Neptuno. En este punto intervino el rey Carlos IV recomendando al obispo que «no se metiera en asuntos de policía y artes» [27], pero lo cierto es que la fuente acabaría reformándose, con lo cual el lector puede extraer sus propias conclusiones.

Sin embargo, ningún testimonio tan doloroso en nuestro mundo neoclásico y académico como el de Benito Bails, «quien encerrado en las prisiones secretas de la Inquisición, pudo salir sólo por motivo de su avanzada edad y enfermedades» [28], para morir en su casa sin haber llegado a conocer nunca las causas reales de su confinamiento, más allá de los arbitrarios delitos de proposiciones, retención y uso de libros prohibidos tales como la Enciclopedia, y de la inobservancia de los preceptos eclesiásticos [29], que sin duda encubrían otras razones inconfesables de carácter personal. La preparación y formación de Bails, que fue Director de Matemáticas en la Academia de San Fernando, era absolutamente extraordinaria. Basta con repasar los volúmenes de su monumental obra *Elementos de Matemáticas*, o el tomo dedicado a la *Arquitectura Civil* (1783), para ver la hondura de aquel espíritu, sin duda el más próximo al iluminismo europeo contemporáneo [30].

Cuando he hablado de Academia me refería en concreto a la de San Fernando de Madrid, pero el «fenómeno académico» no fue en absoluto exclusivo de aquella institución que si bien se convirtió en arquetipo y tenía competencia en la Corte y fuera de ella, no obstante vio repetir el modelo a imagen y semejanza en otras ciudades, aunque por real voluntad debían sujetarse a la disciplina de la de San Fernando: «a la qual quiero, que

estén subordinadas todas las de su especie que se funden en mis Reynos» [31]. Entre estas hay que destacar de forma inmediata la creación en Valencia de la Real Academia de San Carlos (1768), que venía funcionando como Junta Preparatoria desde 1765 [32], es decir, repitiendo el proceso de la de San Fernando, y que desplegó una actividad ejemplar con un celo encomiable en un medio inicialmente nada propicio [33]. Recuérdese que Valencia contaba con su propio barroco dieciochesco en la arquitectura de Conrado Rudolf o en la escultura de la admirable portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, y era a la Academia de San Carlos a la que correspondía, como señala Caveda, desterrar de Valencia «los resabios del Churriguerismo». Para ello contó con buenos valedores, al margen ahora de sus profesores, en figuras como la del Deán de Játiva José Ortiz y Sanz, a quien se debe la esforzada empresa de intentar aclimatar el credo vitruviano entre nosotros, a través de varios escritos, pero muy especialmente a través de la traducción y comentario de *Los Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio (Madrid, 1787), acompañada de una interesante serie de láminas [34]. El propio Ortiz comenzó la traducción y comentario de la obra de Palladio, si bien no se llegaron a publicar más que los dos primeros libros (Madrid, 1797). De este modo fue enriqueciéndose nuestra literatura artística con ediciones en castellano de autores nunca traducidos o que en el caso de haberlo sido, como ocurre con el Vitruvio de Miguel de Urrea (1582), debía pasar por el tamiz de la crítica académica. Así se tradujeron las obras de Vitruvio-Perrault (1761), Vignola (1764), Leonardo (1784), Peyre (1789), Milizia (1789-1823), Branca (1789), Delagardette (1792) y Alberti (1797).

Pero volviendo de nuevo al medio valenciano, cuya Academia de San Carlos contó como directores generales con los nombres de Ignacio Vergara, Vicente Gascó, José Vergara, Esteve, Gilabert, Puchol, José Camarón, y ya en la época fernandina con Vicente Marzo y Vicente López, diremos que no todo fue armonía entre sus miembros, mostrando con frecuencia diferencias internas entre los académicos-profesores y los académicos-eruditos. Testimonio de ello es el incidente habido entre Gregorio Mayáns y la Academia a raíz del conocido discurso sobre el *Arte de Pintar* que nuestro ilustrado académico de honor preparó por encargo de la Academia para el acto de la distribución de premios de aquel año (1776). Mayáns, muy lejos del carácter cansinamente elogioso de este tipo de discursos [35], preparó un riguroso y serio discurso en el que hacía una crítica a los profesores de la Academia, lo cual fue objeto de la correspondiente censura corporativa traducida en la no publicación del texto como era lo habitual [36]. Al margen de las razones puntuales que dieron lugar a esta situación no puede olvidarse que los académicos conocieron una serie de enfrentamientos, primero entre protectores y profesores por el control de la Academia y luego entre profesores y honorarios a la hora de establecer pautas y marcar objetivos, tal y como ocurrió con el discurso de Mayáns, quien de alguna manera les dio una lección que aquellos, como profesionales del arte, no estaban dispuestos a recibir de quien a sus ojos no era sino un diletante. Desde esta óptica se entienden mejor las palabras de Bails en el Prólogo de su mencionada *Arquitectura Civil*, cuando dice «¡Oh! si profesar un arte fuera lo mismo que saberle; si todo artista práctico fuera artista cabal, o consumado; si sólo el que maneja el pincel pudiera hablar con pintura; si no pudieran entender las artes los hombres que las estudian». Ni Mayáns, ni Bails, ni Ortiz eran profesores en efecto, como tampoco lo fueron Azara, Ponz, Bosarte, Llaguno, Ceán o Jovellanos, pero qué difícil resulta pensar en nuestro Neoclasicismo sin ellos.

A la Academia de San Carlos siguió la de San Luis de Zaragoza (1792), que tuvo como origen una modesta escuela de dibujo sostenida, inicialmente, por la Real Sociedad

ACADEMIAS Y ESCUELAS DE DIBUJO

Aragonesa de Amigos del País, que «conociendo que el Dibuxo era el alma de las Artes» se propuso reglar su enseñanza, si bien el fuerte gasto que ello suponía les hizo desistir al poco tiempo de haberse iniciado las clases. Sin embargo, gracias al generoso mecenazgo y entusiasmo de don Juan Martín Goycoechea, a la sazón tesorero de la Real Sociedad Aragonesa, se pudo enderezar aquella Escuela de Dibujo (1784), a la que sostuvo a sus expensas durante unos años hasta comprobar su rendimiento. La actividad de este hombre resulta absolutamente ejemplar por el celo con que organizó la escuela, buscando un local apropiado, eligiendo «los profesores de habilidad y genio para la enseñanza», haciendo traer modelos, estatuas y papeles de Roma, Madrid y Barcelona, y distribuyendo en cuatro salas el estudio de los Principios, es decir, Ojos, Manos y Cabezas, hasta dominarlas, para luego pasar a la de Figuras y finalmente al Yeso. De este modo y tras seis años de experiencia, la solicitud hecha al rey por parte de la Real Sociedad Aragonesa para convertir la Escuela de Dibujo en Academia Real de las Artes, con el nombre de San Luis en honor al de la reina María Luisa, no tuvo ninguna dificultad, sobre todo teniendo en cuenta que en aquel momento (1792) un ilustre aragonés, el conde de Aranda, ocupaba la Secretaría de Estado. Entre sus primeros profesores se contaron los arquitectos Agustín Sanz, Francisco Rocha y Manuel Inchausti, así como los pintores Alejandro de la Cruz y Buenaventura de Salesa, y el escultor Pascual Ipas. Todos ellos fomentaron la práctica del dibujo con un fervor poco común, que les llevó a encabezar las Actas de 1802 con las siguientes palabras: «Ningún hombre de mediana instrucción ignora la grande necesidad que se tiene del dibuxo para la perfección de las Artes; porque todas ellas adquieren mayor o menor esplendor y nobleza, a proporción del empleo que se hace del dibuxo para los Artefactos. Todas participan de cierto grado de honor que las alimenta; pero la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, son el término y perfección a que el dibuxo puede llegar; y por eso se llaman Nobles Artes por excelencia; y sus Academias, si hemos de hablar con propiedad, son Academias del dibuxo, o Universidades de todas las Artes» [37].

Este pensamiento estuvo, en efecto, fuertemente encarnado en nuestros ilustrados que veían en el dibujo la razón por la que «florecen las artes en los países donde se ha hecho común su uso», como decía Campomanes insistiendo en «la utilidad y necesidad del dibujo: a vista del progreso que en todas las artes y oficios adquieren en el Reino por virtud de la enseñanza del diseño, que con utilidad ya se van propagando a otros pueblos por la enseñanza de los grandes maestros». Esta reflexión de Campomanes, incluida en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774), pone de manifiesto el carácter utilitario e inmediato de la enseñanza del dibujo dirigida ahora no tanto a los profesores de las Nobles Artes, como al mundo de los oficios (plateros, bordadores, tallistas, ensambladores, tafetaneros, guarnicioneros, cerrajeros, maestros de coches, etc.) en el deseo de que sus manufacturas tuvieran una calidad de diseño tal que pudieran competir con la oferta extranjera. Campomanes veía incluso la necesidad de que «la nobleza posea el dibujo, para discernir los muebles, coches, pinturas, edificios, telas, tapicerías, alfombras, y estofas de mejor gusto; a efecto de no ser engañados en lo que compran, y emplear con utilidad propia a los artesanos en las cosas de uso, o de gusto. Ahora ni muchos de los que piden, y encargan estas manufacturas o muebles; ni los que lo han de hacer, se entienden. De aquí resulta quedar todo ello fiado al capricho de los artistas, que suelen obrar destituidos de reglas, y gobernados de ordinario por una imitación ciega y arbitraria» [38].

Campomanes insiste en el propio discurso en la conveniencia de «establecer una escuela patriótica de dibujo al cuidado de las Sociedades Económicas», y a esta propuesta obedecieron muchas de nuestras escuelas de dibujo del siglo XVIII, aún no estudiadas. Sin

embargo, recordemos que las hubo en Bilbao, Vitoria, San Sebastián y Vergara, donde se enseñaba «figura, adorno y arquitectura» [39], Valladolid, Segovia, Santiago, Salamanca, Granada, Murcia y Palma de Mallorca [40], por no citar más que algunas, todas ellas sostenidas por las Sociedades Económicas excepto en aquellos casos en que, alcanzando una cierta mayoría de edad, gozaron de asignación real llegando a erigirse en Academia de Nobles Artes, repitiendo así el proceso de la de San Luis de Zaragoza. Esto sucedió con la de Valladolid que, bajo el nombre de la Purísima Concepción, fue reconocida en 1779 como Academia de Matemáticas y Nobles Artes, si bien necesitaría luego de una confirmación en 1802 [41]. Entre sus profesores destaca el nombre de Francisco Antonio Valzania, el autor de las conocidas *Instituciones de Arquitectura* (1792) que son buena prueba del carácter revisionista y crítico de muchos de nuestros académicos [42].

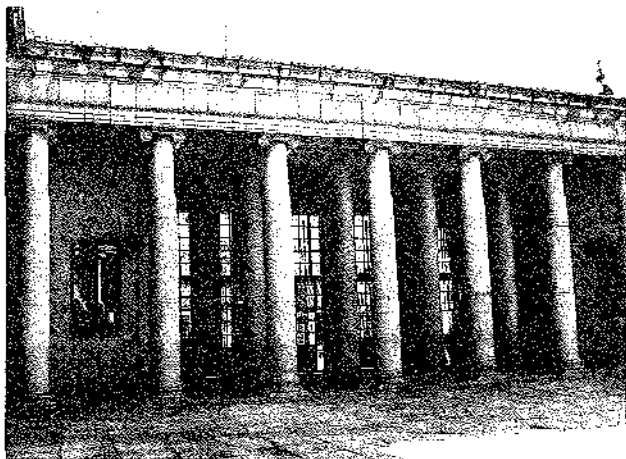
En otras ciudades fueron sus Consulados los que mantuvieron a su costa estas escuelas, como es el caso de Burgos (1786) que llegó a tener edificio propio, aún conservado en el Espolón, proyectado (1795) por el que fue también su director don Manuel Eraso [43]. Asimismo, a la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona se debe también la creación de la que inicialmente se llamó «Escuela gratuita de Diseño» (1755), conocida luego como «Escuela de la Lonja», cuyo primer director (1775) fue el grabador Pascual Pedro Moles, quien hubo de defender en el medio catalán la nueva estética clasicista y antibarroca. Ello necesitó un gran esfuerzo ya que la apretada organización gremial de Barcelona vio en La Lonja un organismo de instancia superior y monopolista que afectaba de lleno a sus privilegiados intereses corporativos ya seculares. El escrito que la Junta de Comercio envió a Floridablanca en 1785 detalla precisamente la serie de trabas que encontraba La Lonja de Barcelona, ante los colegios de plateros y pintores, frente a los gremios de escultores y carpinteros que hacían caso omiso a la Real Cédula de 1782 [44], sin omitir la actitud beligerante del gremio de «Mestres de Cases i Molers» [45], que retrasó considerablemente la posibilidad de organizar la enseñanza de la arquitectura, si bien fue luego su propio director, el arquitecto Cellés, quien sería responsable de aquella situación [46]. Con todo la Escuela de La Lonja llegó a constituir uno de los apoyos más firmes de nuestro neoclasicismo, sostenido por hombres como el mencionado Moles, Tomás Soler, Antonio Cellés y el mismo José Casademunt, los hermanos Jaime y José Antonio Folch y Costa, Damián Campeny, Antonio Solá, José Bover, Vicente Rodés, Anglés, Rigalt y todo el epígono romántico del nazarenismo catalán.

Cuando no fueron las Sociedades Económicas ni los Consulados, la iniciativa de la creación de las escuelas de dibujo corrió a cargo de los propios particulares, tal y como sucedió en Cádiz, donde gracias al interés del Conde O'Reilly y de Joaquín Fondesviela, gobernadores ambos de la plaza, se logró fundar una escuela gratuita de dibujo que, en 1789, parece que llegó a ser Escuela de Nobles Artes, enseñándose allí, desde entonces, dibujo, copia del antiguo, estudio del natural, arquitectura, aritmética y geometría. En ocasiones estos particulares fueron hombres de iglesia quienes organizaron aquellas enseñanzas que podían generar un gusto neoclásico, como lo hizo don Antonio de Caballero y Góngora, obispo de Córdoba, a quien se debe la escuela de esta ciudad (1790), al frente de la cual puso al arquitecto Ignacio Tomás, al escultor Joaquín Aralí y al pintor Francisco Agustín, a quien hizo venir desde Roma costeándole el viaje. Un caso análogo es el del cardenal y arzobispo de Toledo, don Francisco Lorenzana, que estableció la «enseñanza de las nobles Artes en el magnífico Real Alcázar» de aquella ciudad, si bien fue reorganizada en 1816 por la Sociedad Económica del País, que se hizo cargo de su mantenimiento. El nombre del cardenal Lorenzana unido al magnífico edificio neoclásico

ACADEMIAS Y ESCUELAS DE DIBUJO

de la Universidad de Toledo puede dar idea de las posibilidades reales de nuestra arquitectura de la razón.

Algunas ciudades contaban con antecedentes lejanos, como sucedió en Sevilla, donde la Academia de Pintura fundada por Murillo fue acicate para emular su esfuerzo en el siglo XVIII. De este modo pintores como Juan José Uceda, plateros como Eugenio Sánchez y el arquitecto Pedro Miguel Herrero organizaron unos estudios hacia 1759, de carácter particular, que llegaron a sumar «entre dibujantes, cursantes de matemáticas, modeladores de barro y pintores hasta doscientas cincuenta personas» [47]. La intervención ante Carlos III de don Francisco Bruna y Ahumada, decano de la Audiencia de Sevilla, en favor de estos modestos estudios resultó decisiva para su consolidación (1771), pues no sólo dotó



I. Haan: Patio de la Universidad de Toledo (Navascués).

su mantenimiento (1775) sino que permitió que «se sacasen en yeso los famosos modelos de las principales estatuas griegas y romanas que había regalado a S.M., D. Rafael Mengs», llamándose desde entonces Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Sus primeros profesores fueron los pintores Juan de Espinal y Francisco Miguel Ximénez, los escultores Blas Molner y Cristóbal Ramos, y los arquitectos Pedro Miguel Guerrero y Lucas Cintora.

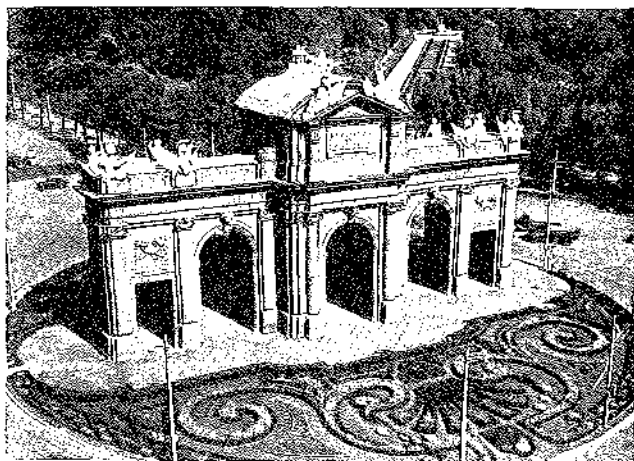
No cabe el enumerar en esta apretada introducción todas y cada una de las vicisitudes que rodearon la creación de tantas escuelas y academias, algunas de muy corta existencia, que tuvieron lugar desde el reinado de Carlos III al de Fernando VII, entre las que habría que incluir las americanas de San Carlos en México (1784) [48], la de Nueva Guatemala (1797), Caracas, Buenos Aires (1799), etc. Desgraciadamente los primeros frutos fueron agostados por la Guerra de Independencia, truncándose así las posibilidades de una estética neoclásica que con tanto esfuerzo se había ido decantando a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII [49].

III. La Arquitectura

Fue en el terreno de la arquitectura, sin duda, donde la Academia hubo de empeñarse más a fondo, hasta convertirse en el objetivo prioritario que exigió de esta corporación mayores desvelos «no por alguna predilección que tenga a esta Arte en concurrencia con las otras, pues a todas tres las abriga con igualdad baxo su manto; sino por el riesgo continuo que corre la Arquitectura de viciarse; por el escandaloso número de idiotas que se atreven a entrar por codicia en su santuario; y por la importancia de las operaciones de esta Arte relativamente a la inversión de los caudales del público, a la seguridad de las vidas de los ciudadanos, y a la manifestación y uso común de sus obras» [50].

Para alcanzar una arquitectura neoclásica no bastaba, sin embargo, con censurar a Churriguera, sino que había que definir primero la nueva arquitectura, de lo que se encargaba la Academia, y luego construirla, cometido que ya correspondía a los arquitectos. Pero aquel paso de la teoría a la práctica necesitó de varias generaciones hasta lograr una arquitectura que pudiera ser tenida como auténticamente neoclásica. Otros factores intervinieron, asimismo, para que el proceso de gestación fuera desigual y entre ellos circunstancias de lugar hicieron que no fuera sincrónica la incorporación de los arquitectos al neoclasicismo, observándose diferencias notables entre los que trabajaron en Madrid, Andalucía, Galicia o Cataluña, pero no sólo por ellos mismos sino por la realidad del cuerpo social en que se desarrollaron. Pero dejando al margen tantos y tantos matices que explicarían la diacronía de nuestra arquitectura neoclásica, al tiempo que su singular distribución geográfica, donde el centro y la periferia parecen ofrecer las imágenes más serias, es posible señalar la existencia de una serie de generaciones que llamaría básicas en la arquitectura neoclásica española, que bien pudieran servir para vertebrarla [51].

En primer lugar, es incuestionable la realidad generacional de aquel grupo de hombres que, nacidos entre 1715 y 1725, hubieron de iniciar el tránsito de forma intuitiva hacia un neoclasicismo que todavía estaba por definir dentro y fuera de nuestras fronteras. Por ello el primer acto no pudo sino consistir en una ofensiva insistente contra la arquitectura barroca, bien en el terreno teórico como hizo Diego de Villanueva (1715-1774) en sus *Papeles Críticos de Arquitectura* (1776), donde cita a Cochin, Algarotti y Laugier, llegando a transcribir dos cartas del primero y un discurso del segundo [52], bien en el campo de la práctica donde el propio Diego de Villanueva había actuado físicamente sobre el palacio churrigueresco de Goyeneche para convertirlo en la sede actual de la Academia de San Fernando. Otro tanto había hecho Torcuato Cayón (1716-1783) a la hora de redefinir el proyecto de la catedral de Cádiz, en la que si bien no podía alterar la versátil planta de Acero, al menos intentó introducir orden y vigor en sus alzados[53]. Por este camino algunos viejos y nobles edificios sirvieron de banco de pruebas de la nueva arquitectura, como sucedió en la catedral de Valencia para la que Antonio Gilabert (1716-1792) proyectó un interior neoclásico, transformando la iglesia «de gótica en greco-romana» [54]. El mismo Ventura Rodríguez (1717-1785) preparó varios proyectos para actualizar aquella arquitectura medieval de nuestras catedrales como fueron, entre otras, las de Burgos, Cuenca, Santiago, Toledo y Zamora, mereciendo una mención particular la fachada monumental de la de Pamplona, obra en la que junto a elementos de clara tradición barroca romana aparecen imágenes indiscutiblemente neoclásicas como el frontis tetrástilo de orden corintio. Sin embargo, el talento de Ventura Rodríguez, que junto con Diego de Villanueva se hizo cargo desde los comienzos de la enseñanza de la arquitectura en la Academia de San Fernando, no se agota en absoluto con esta obra. Su larga y

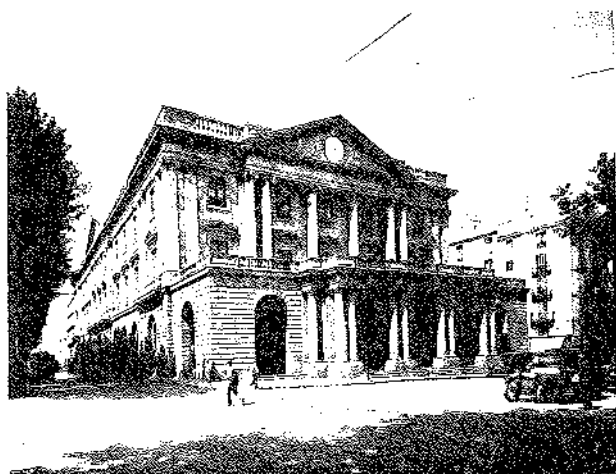


Sabatini: Puerta de Alcalá, Madrid (Más).

abundante producción, dispersa por todo el país, resulta abrumadora por su calidad y cantidad, pero también por el esfuerzo de no anclarse en un determinado lenguaje, de tal manera que partiendo de un barroco romano nunca visto in situ pero bien asimilado en los años pasados como delineante de la obra del Palacio Real, pasando por la prueba severa del herrerianismo como experiencia de una posible referencia histórica para un clasicismo español, terminó haciendo proyectos neoclásicos, como el de la colegiata de Covadonga, acordes con el neoclasicismo internacional contemporáneo [55].

Entre los muchos discípulos de Ventura Rodríguez, aunque de su misma generación, se encuentra el arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786) [56], quien tuvo la ocasión de hacer el anhelado viaje a Roma pensionado por la Academia [57], siendo él y su maestro Ventura Rodríguez los únicos arquitectos españoles de nuestro neoclasicismo recibidos en la Academia de San Lucas de Roma, posiblemente y entre otras razones porque ambos fueron unos dibujantes de excepción [58]. De ello, y referido a Monteagudo, ha llegado hasta nosotros el extraordinario testimonio de una colección de dibujos tomados del natural en Roma, recogiendo un amplio repertorio de motivos ornamentales y arquitectónicos. Nada hay, sin embargo, en estos dibujos de trazo firme y delicado a la vez, de arquitectura neoclásica, pues él fue un temprano visitante de una Roma que tan sólo ofrecía «el antiguo» y el «moderno» renacimiento pero nada de la posible arquitectura neoclásica contemporánea que por entonces iniciaba Marchionni en la Villa Albani.

A esta primera generación a que nos estamos refiriendo perteneció José de Hermosilla, muerto en 1776, que nos ofrece otro tipo de profesor, puesto que procedía del Cuerpo de Ingenieros Militares, en el que ingresó en 1756 con el informe favorable del conde de Aranda. Su proyecto del Colegio de Anaya de Salamanca muestra, probablemente, el límite de esta primera generación, orientada hacia Italia y desconocedora, salvo excepciones, del rico proceso de la formación del neoclasicismo francés en sus diversas



J. Soler: *La Lonja, Barcelona (Más).*

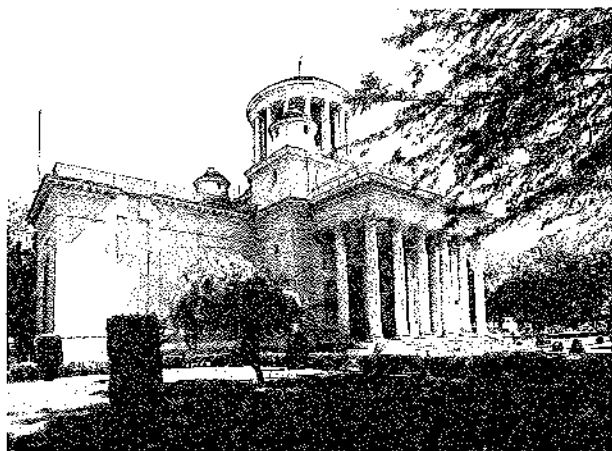
vertientes. El eco de lo francés, al margen de los proyectos de Robert de Cotte y de la obra de Jacques Marquet llegó a nosotros, paradójicamente, a través de los ingenieros militares venidos a España a raíz de la Guerra de Sucesión, cuya arquitectura de fuerte exigencia funcional supuso un primer paso dentro del racionalismo dieciochesco. La Ciudadela de Barcelona, Cartagena, Cádiz, El Ferrol y la Coruña [59], con sus puertos, arsenales, poblaciones, cuarteles, caminos, canales y obras en general de muy diferente índole, también otras muchas regiones del interior, ofrecen un rico panorama parcialmente conocido aún en el que se produjo una arquitectura que, si no puede llamarse con propiedad neoclásica, sí puede considerarse por su disciplina, sobriedad y monumentalidad como un antecedente digno a tener en cuenta, en la que además es posible hallar la triple virtud que Vitruvio exigía a la arquitectura: «Firmitas, Utilitas, Venustas». Toda esta arquitectura militar y civil debida a los ingenieros militares tiene además, como común denominador, un parentesco inmediato con los prototipos del país vecino, encontrándose las más de las veces con sencillos transportes de sus modelos [60]. El edificio que mejor expresa aquel espíritu del clasicismo galo es el palacio Rajoy, en Santiago de Compostela, obra magnífica de Lemaire dentro del estilo Luis XV, pero excepcional dentro de la arquitectura española.

Nuestros arquitectos y arquitectura estuvieron, en efecto, más atentos a lo italiano, no sólo por los afortunados que a Roma pudieron ir, sino porque la presencia italiana en España es notable, desde la estancia misma del abate Filippo Juvarra [61], seguida por la de Sacchetti y Sabatini, y sin olvidar nombres como Bernasconi, Bonavia, Canestro, Fontana, Nebroni, Novelli, Pavía y Valzania, entre otros [62]. Especial importancia tuvo Sabatini (1721-1793), que generacionalmente pertenece al grupo que comentamos y que por cierto llegó a ser Comandante e Inspector general del Cuerpo de Ingenieros Militares. Su obra marca el ambicioso límite de la arquitectura áulica deseada por Carlos III, quien

LA ARQUITECTURA

le confió los encargos de mayor responsabilidad de la Corte en los que logró un porte monumental cuya escala Madrid desconocía. Ello es patente en el edificio de la Aduana, en el proyecto para el Hospital General o en la soberbia Puerta de Alcalá [63]. Otros nombres podrían añadirse a esta primera generación que cerramos con el de Julián Sánchez Bori (1725-1784), el autor de la fachada de la catedral de Lugo donde se ven una vez más elementos propios del barroco clasicista romano más que neoclásicos propiamente dichos, fachada en la que la historiografía de comienzos de nuestro siglo quiso ver «uno de los conjuntos más ostentosos del neoclásico español» [64].

El segundo gran escalón generacional viene definido por un grupo de arquitectos que pertenecen al decenio de los años treinta, y tienen en general el hecho común de haberse



J. de Villanueva: Observatorio Astronómico, Madrid (M. G. Tages).

formado desde sus comienzos en contacto con la Academia cuando dentro y fuera de nuestras fronteras el Neoclasicismo alcanza cotas de definición precisa. Su aprendizaje fue así más firme que el del anterior grupo y, por ende, los resultados más sólidos. Si bien en algún caso, como en el del arquitecto catalán Juan Soler y Faneca (1731-1794) aquel neoclasicismo, por circunstancias de tiempo y lugar, se halla todavía muy próximo al clasicismo francés comentado más arriba, como puede verse en el edificio de la Lonja barcelonesa [65], en otros hombres como Pedro Arnal (1735-1805), formado en Toulouse, encontramos no sólo una voluntad neoclásica sino una práctica [66] y una preocupación que entonces se llamaba «científica» por la arquitectura, que nos pone de manifiesto su adscripción al neoclasicismo maduro del último tercio del siglo. A él se debe, junto con Antonio González, una de las pocas traducciones de los autores contemporáneos que se hicieron en nuestro país como fue la *Disertación de Arquitectura sobre la distribución de los antiguos comparados con los modernos* de Peyre, publicada en Madrid en 1789. Otros nombres

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

como el de Vicente Gascó (1734-1802), «el restaurador de la arquitectura» en el reino de Valencia, como apunta Llaguno [67], podrían reforzar este segundo grupo, pero bastaría entresacar el nombre de Juan de Villanueva (1739-1811), hermanastro del citado Diego de Villanueva [68], para entender el alcance de esta que por tantas razones podría considerarse la generación central de nuestro neoclasicismo [69]. A Villanueva se debe la mejor versión de nuestra arquitectura neoclásica, caracterizada por la maestría en el manejo de los volúmenes, el porte aristocrático con que supo caracterizar sus obras como lección aprendida en la arquitectura antigua, la lógica del plano y el tacto con que utilizó los órdenes. Asimismo, impresiona en su obra el tratamiento de los materiales en el triple aspecto mecánico, funcional y estético. Las arquitecturas frágiles del Jardín del Príncipe en



J. de Villanueva: Museo del Prado, Madrid (Más).

Aranjuez, la Casa de Infantes en El Escorial, el Museo del Prado [70] y el Observatorio Astronómico [71] muestran los diversos grados de aquel singular lenguaje vilanovino que llevó a la arquitectura neoclásica española a una incuestionable mayoría de edad [72].

Al margen de alguna personalidad aislada de los años cuarenta como la de Manuel Martín Rodríguez (1746-1823), hay que reconocer una tercera generación, la última de nuestro neoclasicismo arquitectónico, en aquellos que nacieron en torno a 1760, bien unos años antes, como Olaguibel, Benjumeda y Hann, bien en el propio año (Vicente Marzo) o algo después: Sales, López Aguado, Velázquez y Pérez. Todos ellos participaban en alguna medida de la problemática común a la arquitectura europea contemporánea, destacando la importancia otorgada a las masas simples, con volumetrías prietas y geometrías sencillas [73], de las que el proyecto de Silvestre Pérez (1767-1825) para la iglesia de Mugardos en La Coruña es una muestra arquetípica [74]. Por otra parte, con los hombres de esta generación comenzaron a consolidarse los focos regionales del neoclasicismo

LA ARQUITECTURA

arquitectónico que, de no mediar la Guerra de Independencia, habrían dado mayores frutos. Así, Justo Antonio de Olagüibel (1752-1818) y su Plaza Nueva de Vitoria [75] señala el despertar del neoclasicismo vascongado, mientras que Torcuato Benjumeda (1757-1836), autor de la Cárcel Real de Cádiz [76], se convierte en la figura vertebral del medio gaditano que contaba, además, con el singular marqués de Ureña, quien escribió unas curiosas *Reflexiones sobre Arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa* (Madrid, 1785) [77], con quien se relaciona el proyecto del Observatorio Astronómico de San Fernando (Cádiz). A su vez el alicantino Ignacio Hann (1750-1810) llegó a levantar obras en Toledo y su arzobispado, de carácter civil y religioso, de una pureza tal que nada tienen que envidiar al neoclasicismo vilanovino, como puede comprobarse en el patio de la Universidad de Toledo fundada por el cardenal Lorenzana [78]. Valor propio llegó a tener igualmente el neoclasicismo valenciano en la obra hoy casi perdida de Vicente Marzo (1760-1826) y en la de Cristóbal Sales (1763-1833) y Salvador Escrig y Garriga (1765-1833), autores de la reforma del proyecto de Fontana para el Teatro Principal de Valencia [79].

Por su parte en Madrid fueron Antonio López-Aguado (1764-1831) e Isidro Velázquez (1765-1840) quienes, como arquitecto municipal el primero y del rey el segundo, tuvieron a su cargo la poca arquitectura monumental de carácter conmemorativo y triunfalista que se llegó a levantar para recordar el mayo de 1808 o la vuelta de Fernando VII en 1814 [80]. Sin embargo, en estas y otras obras supieron adecuar la arquitectura a las cortas posibilidades con que contaba el erario real y municipal, logrando una digna expresión netamente «fernandina», de claro matiz romántico, en la que se movieron los últimos arquitectos neoclásicos dentro y fuera de la Corte [81]. Recuérdense los nombres de Antonio Cellés [82] y José Mas en Barcelona, Echevarría en Guernica, Andrade en La



Martín López Aguado: Alameda de Osuna, Madrid (Navascués).

Coruña, Alzaga en Segovia, Yarza Lafuente en Zaragoza [83], llegando incluso a las islas Canarias [84].

Como colofón a este apartado cabría preguntarse si se dio al mismo tiempo un urbanismo neoclásico, pues si bien la segunda mitad del siglo XVIII coincide con una gran actividad de repoblación interior y de mejoras urbanas, no es menos cierto que aquella y éstas se valieron de esquemas muy tradicionales e incluso de impronta barroca, como, asimismo, sucedió en los Reales Sitios [85]. Tan sólo algunos planteamientos aislados y valientes, como el proyecto de Ugartemendía para la reconstrucción de San Sebastián proponen soluciones «neoclásicas» de gran lógica planimétrica y de utópica igualdad en la distribución del caserío. Dentro de las intervenciones puntuales y ya plenamente neoclásicas cabe apuntar el proyecto para la plaza de Oriente de Madrid, concebido por Isidro Velázquez como Foro fernandino, con unos alzados neoclásicos de carácter neogriego muy bellos que, habiéndose realizado en su mitad, fue inexplicablemente derribado al no contar con los medios suficientes para completar el conjunto. Con ello perdimos uno de los proyectos-realizaciones más interesantes del corto capítulo del urbanismo neoclásico.

IV. Hacia una Escultura neoclásica

Tampoco resulta nada desdeñable el capítulo de nuestra escultura neoclásica, de la que hubiéramos deseado encontrar alguna referencia en el texto de Honour. Si razonablemente para este autor podía pasar inadvertida la escultura del reinado de Carlos III, debido a lo complejo y contradictorio de nuestro propio panorama, bien hubiera merecido una atención mínima alguno de los escultores de la época de Carlos IV y Fernando VII. Recuérdese que entre ellos hay un Álvarez Cubero, que fue coronado en París por Napoleón por su estatua de *Ganimedes*, y un Antonio Solá, que llegaría a ser príncipe de la Academia de San Lucas de Roma, ocupando el mismo lugar que años atrás tuviera Antonio Canova. Pero volvamos a los comienzos en los años de Carlos III, dejando ahora los posibles antecedentes bajo los primeros Borbones.

Circunstancias varias hacían difícil, por no decir imposible, un capítulo rigurosamente clásico bajo Carlos III (1759-1788), debido a la paradójica situación del encuentro de la plástica barroca, aún pujante, con los comienzos de un clasicismo que estaba todavía por definir [86]. No debe olvidarse que Salzillo (1707-1783) alcanza buena parte del reinado de Carlos III y que, incluso, cuando éste llega a España, el gran escultor murciano no ha comenzado alguna de sus obras más significativas como es el grupo del *Prendimiento* o los que a éste siguieron [87]. En Valencia todavía vive y trabaja el gran Ignacio Vergara (1715-1776), el autor de una de las obras más características del barroco dieciochesco como es la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas [88]. De este modo podríamos ir recorriendo los distintos centros que cuentan con una tradición escultórica, donde se encontraría la misma organización y actividad secular que explica ahora las figuras de Ferreiro en Galicia y Bonifás en Cataluña, además de las obras salidas de los talleres castellanos y andaluces que perpetúan modelos y técnicas de raigambre inequívocamente barroca [89].

La renovación comenzaría en la Corte, a caballo entre Madrid y los Reales Sitios, cuyo reducido radio de acción quedaba bajo el control de la Academia y la garantía del rey. No obstante, en el Madrid que recibe a Carlos III viven aún los hombres que si bien pusieron

los cimientos de este todavía futuro incierto de la escultura española, esto es, Luis Salvador Carmona (1709-1767) [90] y Felipe de Castro (1711-1775) [91], ellos mismos encarnaban la paradoja de haber intervenido en la fundación y primeras tareas de la Academia al tiempo que su obra, en general, debe ser incluida dentro de la plástica barroca. Por algo Luis Salvador Carmona estuvo relacionado con el taller de los Ron, al igual que Felipe de Castro trató con Duque Cornejo. Otro tanto ocurre con Juan Pascual de Mena (1707-1784), riguroso coetáneo de Saltillo, que si bien pertenece a la misma generación de Carmona y Castro, su más larga vida permiten incluirlo aquí. El fue un ejemplo cabal de esa situación ambigua entre barroco y clasicismo, pues si bien su obra más conocida resulta ser la *Fuente de Neptuno* en Madrid, su producción religiosa dentro de la imaginería tradicional tiene mayor peso específico en el total de su obra. Como situación extrema recordemos su *Santa María Egipcíaca* como respetuosa réplica de la *Magdalena* de Pedro de Mena. Es decir, nuestro escultor, si bien hizo escultura de tema clásico, no por ello renegó de la tradición barroca, volviendo incluso a sus modelos más arquetípicos. Debemos entender que aquel clasicismo reside en el tema, en el material y en el contexto de la obra, pero que en modo alguno tiene relación con la estética clásica ni con los preceptos detectados por Winckelmann en la estatuaria griega y que tardarán en asimilar los mismos Canova o Thorwaldsen, generacionalmente muy posteriores a nuestro Juan Pascual de Mena. Este, en su *Neptuno* diseñado por Ventura Rodríguez, se había limitado a seguir el modo de los franceses (Pitúé, Dumandré, Frémin, etc.) en las fuentes de La Granja [92].

Mena, que había recorrido dentro de la Academia los honores de teniente director y director de escultura, llegando a ser director general de la corporación (1772), tenía en el escultor francés Robert Michel (1720-1786) un colega que recorrería paralelamente el mismo escalafón, pues habiendo formado parte del grupo inicial de profesores de la Academia, fue subiendo hasta alcanzar la propia dirección general (1786). Michel, que se había establecido en España en 1740 tras haber pasado por varios talleres y maestros en su país de origen [93], encontró una pronta acogida en la Corte, primero como escultor de Cámara de Fernando VI y luego, con Carlos III, como escultor de su real persona, lo cual incluía, como recuerda Ceán, la dirección de todas las obras de escultura que se hiciesen para los palacios reales. Su «gran destreza en dibujar y modelar por el natural» y la enorme capacidad de inventiva, admirada ya por Tiepólo, con quien colaboró en la decoración del Palacio Nuevo, le granjearon dentro y fuera de la Academia el aplauso de la Corte. Intervino en la serie de monarcas españoles que coronarían el Palacio Real, donde su actuación no difiere sustancialmente de la de sus colegas franceses, italianos y españoles (Dumandré, Olivieri, Castro, Luis Salvador Carmona o Juan Pascual de Mena), colaboró con Sabatini en la Puerta de Alcalá, Aduana y escalera del Palacio Real, así como supo interpretar el diseño de Ventura Rodríguez en los leones de la *Fuente de la Cibeles*, todo ello al margen de su labor como retratista e imaginero de nuevo cuño. Su hermano Pedro Michel (1728-1809) siguió sus pasos y colaboró en varias obras reales, siendo conocido su *Carlos III* vestido al modo romano.

A la propia generación de los hermanos Michel, esto es, la de los años 1720-1730, pertenecen dos de nuestros escultores más notables, faltos aún de un estudio monográfico extenso como se merecen. Me refiero a Francisco Gutiérrez y a Manuel Álvarez, discípulos predilectos de Luis Salvador Carmona y Felipe Castro, respectivamente, a quienes les tocó en suerte afianzar este relativo clasicismo que se va detectando en el reinado de Carlos III. Gutiérrez y Álvarez ya no tenían las ataduras que les ligaran a una tradición barroca inmediata, pues sus maestros asumieron aquel cometido, pero no se espere encontrar

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

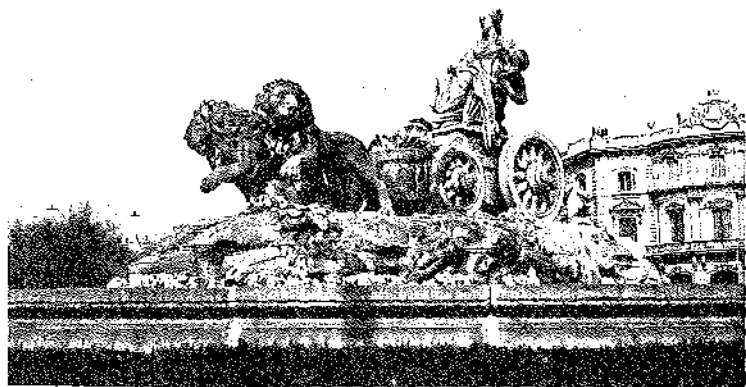
todavía un neoclasicismo riguroso, ni en el fondo ni en la forma, ya que sólo ocasionalmente se producen obras como el *Apolo* de Alvarez, que le mereció el sobrenombre de «el griego», aunque se dirá más adelante lo que se quería significar con ello. El clasicismo del que aquí se hablará se refiere a una escultura monumental, decorativa, en piedra o mármol y en blanco, sin pintar, donde surge por igual el tema profano y el asunto religioso. Pero de ahí a considerarla neoclásica hay un abismo, pues los esquemas compositivos resultan aún muy tradicionales, especialmente en el relieve, donde un afán de emulación pictórica hace con frecuencia válidos los utilizados por los maestros del grabado y de la pintura barroca.

Este mimetismo pictórico arranca muchas veces de la propia Academia, que al proponer los «asuntos» para los premios generales no sólo plantea complejissimas escenas de la historia antigua y medieval, de historia sagrada y pesadas alegorías que exigían un sinnúmero de planos y elementos diversos, que por sí sólo ya hubieran puesto en un aprieto al propio Ghiberti, sino que en algunas ocasiones pintores y escultores debieron hacer frente al mismo tema, lo cual suponía una evidente desigualdad de partida dados los medios de expresión de uno y otro arte. Sirva de ejemplo el asunto propuesto en el concurso general de 1781 para los premios de primera clase, en pintura y escultura, en el que deben notarse a través del texto los matices esencialmente pictóricos que difícilmente podría el escultor captar en su relieve: «Un quadro alegórico, alusivo al nacimiento del Infante heredero del Reyno, en esta forma: En un país frondoso de árboles, entre los cuales podrá divisarse, si se quiere, parte del Palacio del Pardo, será la principal acción recibir España de entre ráfagas de luz al Infante heredero con una mano y con la otra podrá alzar la cubierta de regia cuna, donde va a ponerle, figurándose ésta como basa, o escalón de un trono, concurriendo la pintura en acción de toldar con un tapiz, en el qual podrá figurarse alguna de las victorias de los Españoles: La Escultura, que indique colocadas sobre un pedestal tres Gracias, con alusión a las tres Serenísimas Infantas hermanas del recién nacido: La Arquitectura puesto un brazo sobre vestigios de las columnas de Hércules, y señalando la inscripción PLUS ULTRA, manifestará deberse esperar nuevas felicidades del Infante: se representará el río Manzanares reclinado sobre su taza, asistido de Ninfas, que tañerán cítaras, o algunos otros instrumentos: un Mancebo con alas, y llama sobre la cabeza, como que baxa del cielo para servir de Ayo al Infante, y algunos Geniecitos en el ayre, que le ofrezcan atributos de héroe». No es necesario insistir en que el asunto propuesto, escogido entre otros análogos, resume todo un plantamiento conceptualmente barroco que obligaba a los pintores y escultores a una confusión formal, muy lejos de la serenidad y economía que exige el relieve clásico, tal y como se daría más adelante.

Francisco Gutiérrez (1727-1782) parece haberse iniciado en el taller de Luis Salvador Carmona, haciendo progresos considerables en los seis años que allí pasó según nos reliere Ceán. Tanto que obtuvo una pensión para ir a Roma (1749) de la que entonces sólo era Junta Preparatoria de la Academia. En Roma disfrutó de un largo periodo, como pocos pensionados conocieron, siendo compañero de Preciado de la Vega, quien quedaría luego como director de los pensionados en Roma, del escultor valenciano Francisco Vergara, que años más tarde moriría en la capital italiana [94], y del arquitecto Miguel Fernández, con el que luego colaboraría en la iglesia madrileña de San Antonio de los Alemanes. En 1758, la Academia estimó que se alargaba demasiado la estancia de estos artistas en Roma, y puesto que «se hallaban muy adelantados en sus respectivas profesiones y se hacía necesario que otros profesores les sustituyesen en las pensiones» les pedía que regresasen [95]. El deseo de la Academia, además del general de que cada pensionado perfeccionara su

HACIA UNA ESCULTURA NEOCLÁSICA

profesión en Roma, tenía unas claras metas sobre los modelos a seguir y sobre los cuales trabajar. Ello es bueno recordarlo aquí pues podrá verse, una vez más, la imposibilidad de pensar en la gestación de una estética neoclásica, incluso para aquellos escultores que viajaron a Roma. Así, las normas de los pensionados en la clase de escultura fijan tajantemente que una vez que hubiesen elegido a los escultores con estudio abierto en Roma más acorde con el temperamento —«genio»— de cada cual, consultarían con ellos «sus dudas, dirán sus avisos, y les harán ver sus modelos para que los corrijan, pero no copiarán sus obras, sino precisamente las antiguas, quales son de las desnudas el Hércules Farnese, el Antínoo, el Apolo de Médicis, las dos Venus, la Venus Farnese, etc., y de las vestidas la Flora Farnese, la Cleopatra de Belvedere, la Venus de Villa Pinciana, etc.». En la instrucción siguiente se precisa a continuación que «cuando se les permita copiar algo de lo moderno, sea precisamente de Micael Angelo, del Bernino, de Algardi, del Flamenco, de Hercole Ferrata, de Antonio Raggi, Melchior Caja (sic), Camilo Rusconi, Angelo Rossi,



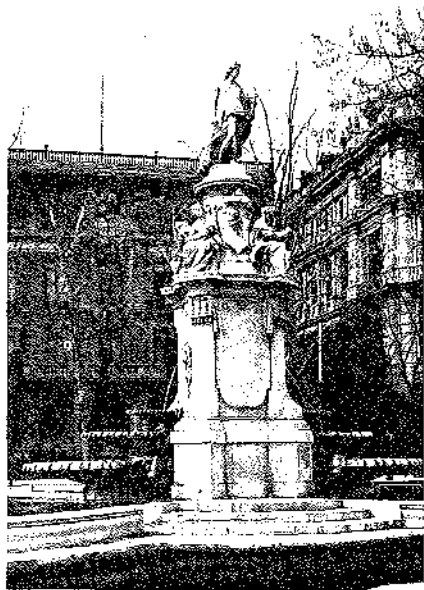
F. Gutiérrez: Fuente de la Cibeles, Madrid (Más).

Pietro le Gros, u otros semejantes» [96], es decir, de la plástica barroca romana fundamentalmente, y esto es lo que matizó buena parte de la obra de nuestros escultores «neoclásicos» de la segunda mitad del siglo XVIII. Aquel espíritu del Bernini y su círculo romano, pues Miguel Angel apenas si tiene eco alguno, unido a la utilización de mármoles, proscribiendo la secular talla pintada, es lo que prestó una apariencia de modernidad al relieve y, con menos frecuencia, a la escultura en bulto redondo. En cierto modo se produjo un sencillo trueque en el lenguaje barroco de nuestros escultores, que con más propiedad llamaríamos académicos en lugar de neoclásicos, al incorporarse tardíamente al círculo del Bernini y olvidando sin condena la tradición de los grandes imagineros españoles. La estancia de Gutiérrez en Italia hizo de él un ajustado colaborador de Sabatini a la hora de ejecutar la escultura decorativa en edificios y monumentos como la Aduana, Puerta de

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

Alcalá y el sepulcro de Fernando VI. Sin embargo, su obra más conocida fue la Fuente de la *Cibeles*, en la que se observa un cambio respecto a la de *Neptuno* y a las de los escultores de La Granja en el sentido de un mayor sosiego menos rococó y más clásico. Con todo, Gutiérrez no abandonó la imaginaria tradicional y con frecuencia surge el recuerdo de su maestro, como vemos en la *Piedad* de la Catedral de Tarazona, en la que incorpora tímidos recuerdos de Miguel Angel [97].

Contemporáneo de Gutiérrez fue Manuel Álvarez (1727-1797), quien si bien no llegó a ir a Italia supo imprimir a su obra aquel equilibrio entre la forma y el contenido que se



M. Álvarez: Fuente de Apolo, Madrid.

desprendía de la estatuaria clásica, la cual pudo estudiar en los vaciados «del antiguo» con que contaba la Academia, colección que llegó a ser muy importante a partir de los yesos regalados por Mengs: «Las verdaderas fuentes del saber eran las que la Academia no podía disfrutar sino muy escasamente. Le faltaban las sabias y acrisoladas obras de la antigüedad, los ejemplares griegos. De todo se vio abundantísimamente provista sin pensarlo; pues habiendo aceptado S.M. la soberbia colección de modelos, que el incansable y célebre Mengs había recogido en muchos años con exquisita elección y grandes dispendios, todo lo mandó trasladar S.M. de Roma, y lo destinó a la Academia, no quedándole nada que desear en esta parte, de suerte que puede gloriarse de ser la más abastecida y rica de Europa, como lo conocen y confiesan quantos forasteros inteligentes y amantes de las Artes llegan a verla» [98]. Sin embargo, Álvarez no estudiaba «las estatuas de los antiguos para

hacer una cosa que en la apariencia denotase haberse atendido a los antiguos, porque esto sería copiar, que puede ser una de las causas de la decadencia de las Artes. Sabía muy bien que en las Artes de la Pintura y Escultura, no hay más oráculo que la Naturaleza sola. En las obras de los antiguos, que con tanto cuidado examinaba, no buscaba Alvarez la ley sino el intérprete» [99]. Ello induce a pensar que el neoclasicismo de algunos de nuestros escultores radicaba en la actitud personal más allá del simple mimetismo formal. En muchos casos, lo que hoy entendemos como neoclasicismo referido a estas generaciones primeras, ellas lo concibieron tan sólo como sereno equilibrio y perfección de las formas bajo una técnica muy apurada y exigente, lo cual revela ciertas analogías con Winckelmann, cuyos escritos se encontraban desde luego en la biblioteca de la Academia [100]. Por ello, en el elogio que la Academia publica a la muerte de Alvarez se lee: «Los que creen que los antiguos Griegos llegaron a la perfección de las obras, supuesta la ilustración, y costumbres, por sólo el medio de la meditación y la paciencia, cuya opinión parece la más verosímil, reconocerán al ver este moderno (Alvarez) en su taller, que desde luego tomó el mismo camino que aquellos antiguos tomaron, y que insistió en las mismas pisadas que ellos dexaron» [101]. Esta idea del arte como un ejercicio, además de práctico, intelectual y reflexivo es algo nuevo y cabe verla proyectada en obras tan distintas como la *Fuente de Apolo* o de las *Cuatro Estaciones* [102] y en el pulcro relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, en la catedral de Toledo que, desafiante, el cabildo colocó frente al Transparente de Narciso Tomé. La excelente ejecución de éste y otros relieves marmóreos le valieron el sobrenombre de el Griego y era, según Ceán, «por la prolixidad con que acababa las obras» [103].

Entre la serie larga de relieves que Alvarez esculpió se encuentran los ejecutados para la Santa Capilla de El Pilar de Zaragoza, donde coincide con un compañero de generación y oficio, el escultor barcelonés afinado en la capital aragonesa, Carlos Salas (1728-1780). A Salas, que fue discípulo de Olivieri y Felipe Castro en Madrid [104], se deben las medallas ovaladas de aquella capilla, con los *Gozos*, *Dolores* y *Letanías de la Virgen*, y el magnífico relieve de la *Asunción* a su espalda, interpretando en clave barroca la tradicional iconografía del tema, a lo cual contribuye en gran medida lo henchido de las ropas y nubes, con planos largos quebrados con fuerza, donde se observa una sabia gradación desde el alto al bajo relieve.

En los decenios treinta y cuarenta, las figuras más notables proceden de fuera de la Corte, si bien inevitablemente en muchos casos pasan por ella, como el andaluz Antonio Primo (1735-1798) que se formó en la Academia con Robert Michel, alcanzando luego una pensión para ir a Roma donde permaneció seis años. Su obra, mal conocida todavía, arroja un balance escaso y fragmentario, como es su intervención en la *Fuente de la Alcahofa*, ayer en Atocha y hoy en el Retiro, cuyas figuras bajas se deben al murciano Alfonso Vergaz (1744-1812). Este era, a su vez, discípulo de Felipe Castro y llegaría a ser director general de la Academia de San Fernando y escultor de cámara de Carlos IV. Suyo es el retrato de *Carlos III*, en bronce, de la plaza mayor de Burgos y la figura de *Apolo*, empezada por Alvarez, para la Fuente de las *Cuatro Estaciones* [105]. Esta trayectoria del viaje a Madrid desde otras provincias, la conexión con la Academia, la pensión en Roma y la definitiva residencia en Madrid haciendo pequeños encargos se repite una y otra vez, como ahora vuelve a probarlo el escultor vallisoletano Isidro Carnicero (1736-1804). Como Vergaz, también llegó Carnicero a ser director general de la Academia una vez vuelto de Roma, donde sabemos que copió «el Laoconte con gran inteligencia, la Santa Bibiana de Bernini, el Antinoo capitolino y el Sepulcro de Rusconi» [106], lo cual viene a confirmar lo dicho

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

más arriba sobre el carácter tantas veces berninresco de nuestros escultores «neoclásicos», que es precisamente contra lo que van a luchar muy pronto, en la propia Roma, Canova y Thorwaldsen. Lo mismo deberíamos de repetir al acercarnos a las obras más características del escultor gallego José Ferreiro (1738-1830) [107], que siendo la figura central del neoclasicismo escultórico en Galicia no deja de reflejar italianismo barroquizante, esta vez aprendido de su suegro y maestro el italiano Gambino que se había establecido en Santiago de Compostela. Clasicismo, renacimiento y barroco se trenzan en los *Evangelistas* que hizo Ferreiro para San Martín Pinario en aquella ciudad [108].

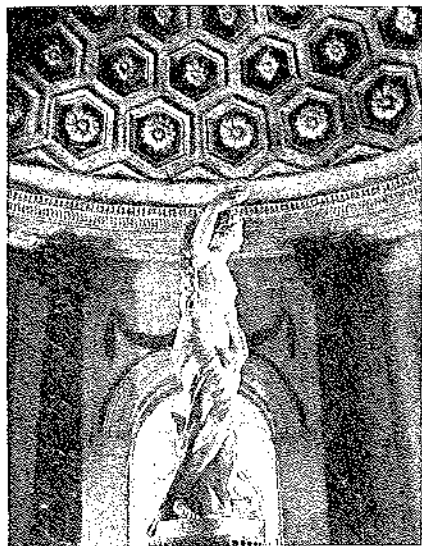
Sin salir de la generación que tratamos de recordarse en Cataluña, aún muy rezagada en el plano escultórico, a Luis Bonifás (1730-1786), a quien se le ha venido incluyendo en el neoclasicismo pero cuya adscripción resulta difícil de sostener por la retórica de sus figuras y el noble realismo de sus cabezas, dentro de la larga trayectoria seiscientista. De ello era testimonio la extraordinaria sillería del coro de la catedral nueva de Lérida, hoy destruido, pero que conocemos bien por antiguas fotografías y estudios [109]. Otro tanto cabría decir de uno de sus discípulos, Ramón Amadeu (1745-1821), que fue un hábil modelador y cuya faceta más interesante es la de sus figuras de Nacimiento, hasta el punto de considerársele como el creador del «pesebrismo» catalán, siendo por ello fácil de imaginar el carácter atractivamente popular de su obra, rico de matices de expresión, gestos, actitudes y de situación, de una belleza policroma singular [110]. Habrá que esperar a los hermanos Folch y a Gurri para encontrar un auténtico viraje clasicista.

Todo este barroquismo tardío que llega a darse en los días del neoclasicismo vuelve a aparecer en el escultor valenciano José Esteve y Bonet (1741-1802), cuya primera maestría la alcanzó dentro del gremio de escultores de Valencia, si bien la revalidó en la Academia de San Carlos como alumno de Ignacio Vergara [111]. No obstante y pese a su ascenso dentro de aquella Academia, Esteve, que admiraba el arte de Berruguete, nunca llegó a ser un neoclásico pese a esculpir en mármol el *San Vicente Ferrer* para nuestra Señora de los Desamparados o el *Santo Tomás de Villanueva* para el palacio arzobispal, ambos en Valencia.

Sólo un escultor de esta generación fue capaz, a nuestro juicio, de rebasar ampliamente aquel barroquismo inicial y atezante del medio, que significativamente se produce al desplazarse a Madrid. Me refiero al aragonés Juan Adán (1741-1816) [112]. Habiendo realizado el viaje a Roma, desde donde envía dibujos del Laoconte y copias en barro y yeso del Marsias de la Villa Médicis, del Fauno Bailarín, del Moisés de Miguel Angel, del San Juan Bautista de Rusconi y del sepulcro de Alejandro VIII de Rossi, comienza a su vuelta una serie de retablos, estatuas y relieves para la catedral nueva de Lérida dentro del gusto romano detenidamente estudiado in situ, pero introduciendo una visible contención en el movimiento de sus figuras y una mayor simplicidad en las ropas y sus pliegues. Pero esto mismo queda superado cuando, trasladado a Madrid, donde llegaría a ser escultor de cámara de Carlos IV, labra la *Venus* de la Alameda de Osuna, pieza principal de nuestro ya inequívoco neoclasicismo [113], en la que hace una original interpretación de la Venus vestida [114].

Se han citado hasta aquí a los escultores nacidos en la primera mitad del siglo XVIII, con abundante obra en su segunda mitad, pero es a partir de 1750 cuando van a aparecer los nombres propios de la escultura neoclásica española, aprovechando los pasos dados por generaciones anteriores, si bien por desgracia van a conocer la interrupción de la Guerra de Independencia, que para mayores males va a coincidir con los años de madurez de muchos de ellos. Otro hecho destacable es que estos escultores coincidieron en el tiempo, y

HACIA UNA ESCULTURA NEOCLASICA



J. Adán: *Venus de la Concha*. Col. particular, Madrid.



D. Campeny: *Lucretia muerta*. La Lonja, Barcelona (Más).

en ocasiones en el espacio, con los patriarcas de la escultura neoclásica, de tal manera que Jaime Folch y Costa es rigurosamente contemporáneo de Canova (1757-1821) como Damián Campeny lo fue de Thorwaldsen (1770-1844). Asimismo, debe hacerse notar que con la excepción de escultores como el valenciano Manuel Tolsá (1757-1816), cuya obra más importante se desarrollará en México [115], y el canario José Luján (1756-1815), muy enraizado en la imaginaria policroma tradicional [116], la actividad de los talleres propiamente neoclásicos se localizará en Barcelona y Madrid, donde tanto la Lonja como la Academia de San Fernando garantizan la seriedad de este acercamiento a la auténtica estética neoclásica, aquella que con tanto empeño buscaba definir Arce en sus *Conversaciones sobre Escultura* (Pamplona, 1786) [117].

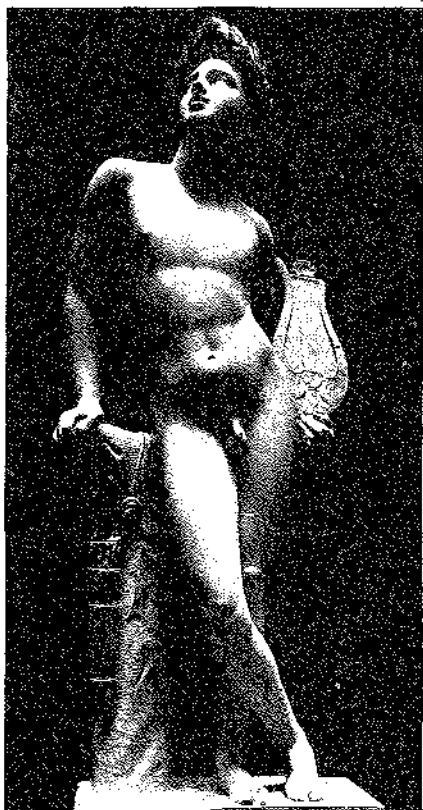
Con Jaime Folch y Costa (1755-1821) se inicia en Barcelona una aproximación al arte de Canova, en cuyo círculo romano se movió. De ello queda constancia a su regreso en el *sepulcro del arzobispo Moscoso* en la capilla de San Miguel de la Catedral de Granada. Muy bello y canoviano, aunque sin haber ido a Italia, es el *sepulcro del marqués de la Romana*, en la catedral de Mallorca, debido a su hermano José Antonio Folch y Costa (1768-1814). Salvador Gurri (1756-1819) es conocido por haber contribuido a la formación de Campeny, pero ello no debe hacernos olvidar que él mismo dejó obra neoclásica importante, como son las *alegorías del Comercio y la Industria*, en el arranque de la magnífica escalera de la Lonja de Barcelona, donde Gurri enseñaba [118]. Sin embargo, es Damián Campeny (1771-1855) una de las figuras clave del neoclasicismo español, en el que tanto el concepto mismo de la escultura como la técnica empleada revela el aprovechamiento de su

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

estancia en Roma, donde trató a Canova, llegando a estar adscrito a los talleres de restauración del Vaticano [119]. Su obra maestra y más conocida, la extraordinaria *Lucrecia* muerta que sigue el modelo de las matronas romanas sedentes como la Agripina del Museo Capitolino [120], no fue un hallazgo aislado sino que se inserta en una misma línea de producción más amplia pero que no siempre pudo pasar al mármol, como lo lograron *Himeneo*, la *Fe conyugal* o el trágico y bellissimo relieve del *Sacrificio de Calírroe*, sino que se quedó en yeso como el *Apolo* en trance, que remeda al *Laoconte* visto en el Vaticano pero con estímulos de Canova [121]. Como puede verse no se trata ya tan sólo de la nueva estética neoclásica, ni del manejo del cincel sobre los mármoles, sino que el mito o la historia heroica fue ganando adeptos hasta decidir y arrastrar a nuestros escultores, que



A. Solà: *Venus y Cupido*. Museo de Arte Moderno de Barcelona (Más).



Álvarez Cubero: *Apolino*. Museo de Arte Moderno, Madrid (Más).

HACIA UNA ESCULTURA NEOGLASICA



Álvarez Cubero: *La defensa de Zaragoza*. Museo de Arte Moderno, Madrid.



J. Ginés: *Venus*. Museo San Telmo, San Sebastián.

secularmente se habían mantenido al margen de la fábula pagana. Algo análogo cabe decir de Antonio Solá (1787-1861), también pensionado en Roma por la Junta de Comercio de Barcelona, que llegó a ocupar la presidencia de la Academia de San Lucas, en cuyo sillón le había precedido Antonio Canova, lo cual puede dar una idea del reconocimiento en el medio romano hacia el escultor español [122]. Obras rigurosamente clásicas «al modo antiguo», como el *Melengro* del palacio de Liria o la *Venus y Cupido* del Museo de Arte de Cataluña, alternan con otras interpretaciones de temas contemporáneos desde una óptica igualmente moderna, como es el grupo de *Daoíz y Velarde*, que por su emoción, verismo y contenido patriótico tiene ya un aliento plenamente romántico. Como representante último de este neoclasicismo barcelonés alimentado en Roma puede mencionarse a José Bover (h. 1802-1866), cuyo *Gladiador* debe mucho al grupo de la *Defensa de Zaragoza* de su maestro en Roma, Álvarez Cubero.

Al grupo neoclásico de Madrid [123] pertenecieron el granadino Pedro Hermoso (h. 1763-1830), el murciano Ramón Barba (1767-1731), autor del áulico retrato sedente de *Carlos IV*, al modo imperial, y el toledano Valeriano Salvatierra (h. 1768-1836), discípulo en Roma de Canova y Thorwaldsen, a quien se debe el magnífico *sepulcro del cardenal don Luis de Borbón* en la sacristía de la catedral de Toledo y el no menos interesante de la *condesa de Chinchón* en Boadilla del Monte, una de las imágenes más apasionadamente neoclásicas de nuestra escultura [124]. Entre Hermoso, Barba y Salvatierra se repartieron los trabajos

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

complementarios de escultura que, con carácter alegórico, necesitaban el Museo del Prado y la Puerta de Toledo, todo ello en un estilo decorativo de cierta impersonalidad, plegándose al papel que debía desempeñar siempre sujeta a la arquitectura. En esta misma línea actuó el cordobés José Tomás (h. 1792-1848) en el Obelisco del Dos de Mayo y en el Colegio de Cirugía de San Carlos, si bien es la *Fuente de los Galápagos* su obra más conocida.

Hemos dejado para el final la figura central de todo este grupo, el también cordobés José Álvarez Cubero (1768-1827), al que Tormo llamó el Canova español, quien desde la Academia de San Fernando pasó a París y Roma, en este orden, consiguiendo en la capital francesa estimados honores por el magnífico *Ganímides* que allí esculpió, siendo por ello



J. Piquer: *Sacrificio de la hija de Jefe*. Academia de San Fernando, Madrid.

premiado y coronado por el propio Napoleón [125]. En París conoció la estética y arte de David y luego, en Roma, trató con Canova, con lo que Álvarez consiguió beber en las fuentes primeras de la etapa más aguda del neoclasicismo europeo. Álvarez nos dejó excelentes estatuas al modo griego, como el *Apolino*, de clara estirpe praxiteliana; retratos a la antigua sobre modelos de Canova, como el de *María Isabel de Braganza*, e interpretaciones clásicas de temas contemporáneos —en una línea distinta de la escogida por Solá como es el grupo de la *Defensa de Zaragoza*, a quien Félix José Reinoso dedicó esta oda inserta en la *Gaceta de Madrid*:

¡Álvarez inmortal! Tu grupo miro
y en tierno sobresalto
mi pecho late al peligroso duelo.
¡Cual por el hijo en el encuentro rudo
tiembla el herido anciano! Y el suspiro,
el ademán sañudo,
el susto, la impotente
venganza muestra en su alterada frente [126].

Álvarez tuvo a su vez un hijo escultor, José Álvarez Bouquel, muerto muy joven pero que llegó a dejar obras estimables en la línea paterna, como son las estatuas que en el Palacio del Pardo representan la *Música* y la *Comedia* [127].

HACIA UNA ESCULTURA NEOCLASICA

Otros varios nombres, algunos contemporáneos del propio Alvarez Cubero como José Ginés (1768-1823), autor de la delicadísima *Venus* del Museo de San Telmo de San Sebastián, y otros más jóvenes como Francisco Elías, José Piquer —a cuyo nombre hay que unir el de uno de los mejores relieves clásicos de nuestro país como es el *Sacrificio de la hija de Jefe*—, Francisco Pérez Valle, Sabino Medina (*La ninfa Euridice*), etc., aseguraron las posibilidades del clasicismo como una alternativa válida en la escultura del siglo XIX, a la que acudieron hombres como Ponciano Ponzano (1813-1877) a la hora de enfrentarse con el comprometido relieve del frontón del Congreso de Diputados [128].

V. El proceso pictórico

No se puede ocultar que resulta muy difícil señalar los límites de nuestra pintura neoclásica, como ya ocurriera con la escultura, a cuyo proceso éste es análogo si bien con alguna mayor complejidad. En efecto, circunstancias varias hacen de la pintura de los reinados de Carlos III y Carlos IV un verdadero nudo de muchos cabos, hasta el punto que para referirse a ella se habla de influjo francés e italiano, de expresión rococó, pintura académica, gusto cortesano, carácter dieciochesco y como mucho de arte preneoclásico, relegando el auténtico neoclasicismo al primer tercio del siglo XIX, y más en concreto al reinado de Fernando VII (1814-1833). Ello es indudablemente cierto y señala cómo nuestra pintura fue la última de las artes en incorporarse a la estética neoclásica, con notable retraso respecto a la arquitectura y a corta distancia de la escultura. Ello cabe explicarlo, al menos en parte, por el carácter beligerante del neoclasicismo hacia el barroco que ya quedó expresado más arriba referido a la arquitectura, pero mal podía esperarse la misma animadversión por parte de la Academia, y de los pintores en general, hacia el abrumador pasado pictórico español, reconocido por el propio Mengs, del que nadie podía renegar. Es más, cuando se produce la verdadera pintura neoclásica de un José Madrazo en la etapa fernandina, el mundo barroco quedaba muy atrás y su actitud hacia éste no es, en absoluto, de hostilidad ni de rechazo, sino de simple moda y acercamiento a la estética davidiana que se había impuesto en aquella Europa que volvía los ojos de Roma a París.

Al mismo tiempo debe tenerse en cuenta que nuestra segunda mitad del siglo XVIII tuvo la suerte de contar con la presencia en la Corte de Madrid de dos artistas excepcionales, de larga trayectoria europea y de reconocido prestigio internacional, como fueron Juan Bautista Tiepolo y Rafael Mengs, que bien pueden encarnar, respectivamente, el mundo tardobarroco que se acaba y el despuntar de un nuevo idealismo al que asusta llamar todavía neoclásico. Pero por si esto fuera poco, sobre el grupo de pintores españoles aferrados a la tradición y distribuidos por distintas ciudades (Valencia, Sevilla, Zaragoza, Barcelona, ...), y además del eco de los pintores de corte franceses e italianos instalados en la Academia, hemos de ver con gozo la inesperada figura de Francisco de Goya (1746-1828) que, para burla de la historiografía, es un riguroso contemporáneo de David (1748-1825). Todos estos hechos plantean serios problemas a la hora de sistematizar estilísticamente y desde una óptica neoclásica la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, cuyo panorama puede resumirse como un largo proceso de lenta maduración, marcado por un idealismo de base teóricamente griega pero de una práctica ecléctica entre manierista y barroca, para arribar después a un verdadero neoclasicismo tan fugaz como tardío.

Ya en los años de Fernando VI [129], con el regreso a Francia de L.M. Van Loo (1752), se cerró aquella etapa iniciada por Felipe V en la que los pintores franceses ocuparon los cargos palatinos y académicos más importantes, con el especial empeño de lograr un tipo de retrato cortesano acorde con la nueva etiqueta de los Borbones [130]. Hay sin embargo, dos observaciones que hacer a este respecto. Por una parte estos mismos pintores, al margen del tema del retrato, trajeron consigo las primeras evocaciones del mundo clásico, bien a través de los tempranos y equilibrados paisajes romanos con estatuas (Flora y el Hércules Farnesio) de Houasse [131], bien por medio de las versiones rococó de la fábula pagana, como es el bellissimo cuadro de *La educación del Amor por Venus y Mercurio* del propio Van Loo, que daba entrada no sólo al tema mitológico sino al desnudo, en una interpretación que resulta de clara intención preclásica por la precisión y fuerza del dibujo, por el plasticismo casi escultórico de las figuras, frialdad en el colorido y manejo de luces blancas. Pensemos que esta obra, firmada en 1748, casi tiene el interés de un manifiesto ya que está concebida y pintada, por el Van Loo primer Director de Pintura en la Academia, con un sentido didáctico para servir de modelo a los estudiantes [132]. La segunda observación sobre estos pintores franceses se refiere al hecho de que con ellos se formaron algunos de nuestros más destacados pintores españoles de la segunda mitad del siglo, como es el caso de Luis Paret y Alcázar (1746-1799) que buscó en La Traversa algo que ni la Academia ni su estancia en Roma le había proporcionado, esto es, el gusto por una gama caliente y la libertad de inventiva dentro de la desenfadada línea del rococó francés, cuya vena galante no había llegado a explotarse por nuestros pintores [133]. Esta faceta es la que ha hecho de Paret el «Watteau español», al tiempo que se habla del «Chardin español» para referirse a Luis Meléndez (1716-1780) [134], y sin que en ninguno de los dos casos sea exacta la analogía, sí que se puede dar una idea, por aproximación, de aquella línea francesa que se mantuvo viva y con fuerza hasta el final del siglo XVIII y que no cabe llamar neoclásica.

Sobre aquélla, la presencia de lo italiano se alza con un empuje superior, no sólo por la categoría de los maestros venidos a Madrid, como Giaquinto y Tiepolo, sin olvidar a Mengs que, como bien ha observado Pérez Sánchez, también llega desde Italia [135], sino por los españoles que con ellos se formaron siguiendo la orientación de la Academia, que claramente dirige a sus discípulos hacia los modelos italianos. De ello da testimonio irrefutable el reglamento de los pensionados en Roma, los cuales durante el primer año de su estancia en Italia debían «dibujar en papel blanco con lápiz negro o encarnado las célebres estatuas antiguas del Hércules Farnesio, el Antinoo, el Apolo, el Laoconte, y el Torso de Belvedere, el Apolo de Médicis, las dos Venus y otras así desnudas como vestidas», es decir, en un ejercicio paralelo al de los escultores para soslayar la falta de modelos griegos de pintura. Ya Mengs era consciente de este problema de partida para la pintura que busca su encuentro con Grecia, pero habiendo asimilado muy bien la lección de Winckelmann hace ver, en una conocida carta a Ponz, las posibilidades de estudiar los distintos estilos o «modos de ser» de la pintura griega a través de las esculturas hermanas: «no tenemos ejemplares de este estilo en las obras de pintura faltándonos las de los antiguos griegos, por lo que debemos recurrir a las estatuas que nos quedan de ellos» [136]. Así, el Apolo de Belvedere traduce el «estilo sublime»; el «estilo de la belleza» o de Zeuxis se encontraba en el Laoconte —«bien que en un estado violento y alterado»— y en el Hércules Farnesio, y la Venus de Médicis mostraba el «estilo gracioso» que hacía recordar a Apelles. Mengs no olvidaba cada vez que citaba estos y otros estilos pictóricos (expresivo, natural, vicioso y fácil) el nombrar a los pintores modernos (Rafael, Correggio, A.

Carracci, etc.), estableciendo así una perfecta analogía entre «el antiguo», el arte griego, y «lo moderno», el renacimiento y manierismo. En esta misma línea, los pensionados en Roma debían «de dibujar también las obras de Rafael, Anival, Guido, Lanfranco, Saqui, Cartona, Marati, Corezo, Parmesano, Veronés, Tiziano i de otros célebres pintores, siguiendo siempre la escuela romana, lombarda o veneciana»[137].

Para orientar aquella enseñanza se encontraba en Roma el pintor Francisco Preciado de la Vega, quien desde 1758 y por encargo de la Academia de San Fernando actuó como director de los pensionados.



Van Loo: la educación del Amor por Venus y Mercurio. Academia de San Fernando, Madrid (M. del Prado).

ARCADIA PICTÓRICA

EN SUEÑO,

ALEGORÍA Ó POEMA PROSAICO

SOBRE

LA TEÓRICA Y PRÁCTICA

DE LA PINTURA,

ESCRITA

POR PARRASIO TEBANO,

PASTOR ARCADE DE ROMA,

DIVIDIDA EN DOS PARTES.

LA PRIMERA QUE TRATA DE LO QUE PERTENECE AL DISEÑO,
Y LA SEGUNDA DEL COLORIDO.



MADRID.

POR DON ANTONIO DE SANCHÁ.

AÑO DE MDCCCLXXXIX.

Se hallará en su casa en la Aduana Vieja.

Portada del libro «Arcadia Pictórica».

Preciado llegó a ser nombrado miembro de la Academia romana de los Arcades, figurando con el sobrenombre de Parrasio Tebano y bajo el que publicó su *Arcadia Pictórica* (Madrid, 1789), con una parte primera dedicada al dibujo —«todo lo facilita el conocimiento del dibujo, pues es máxima cierta que quien dibuja pinta»— y la segunda al color. En ellas se recoge no sólo el intento más o menos personal de una estética neoclásica, sino que hay muchos elementos tomados lógicamente del ambiente romano que él llegó a conocer muy bien y al que no eran ajenos Winckelmann ni Mengs. La insistencia en mostrar el paralelismo entre el arte griego y el renacimiento romano así lo demuestra [138]. De este anhelo clasicista, fundamentalmente teórico, que tropezó sin

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

embargo con la práctica, mucho más ligada al último barroco, y de aquel revisionismo del arte griego a través de las equivalencias de las escuelas romana y boloñesa de los siglos XVI y XVII no cabía esperar tampoco un resultado auténticamente neoclásico.

Si de nuevo nos situamos en los años cincuenta observamos un hecho importante, que trasciende en dos direcciones y que ayuda a explicar las dificultades habidas para arraigar un temprano clasicismo pictórico. Carlos III quiso impulsar, de forma definitiva, las obras del Palacio Real de Madrid para hacerlo habitable, lo cual incluía la pintura de sus bóvedas: «Deseaba su majestad que con este motivo llegase la nobilísima arte de la pintura a un estado actual cual jamás lo hubiese logrado en España, y así, tuvo a un tiempo a su servicio a los tres profesores más acreditados de Europa, como fueron Conrado Giaquinto, don Juan Bautista Tiepolo y don Antonio Rafael Mengs» [139]. En efecto, al poco tiempo de haber regresado a Francia Van Loo, llegaba a España (1753) el pintor napolitano Conrado Giaquinto [140], desarrollando una actividad notable [141] y muy especialmente en el Palacio Real, donde con un estilo rápido, suelto, colorista, alegre y enormemente atrayente pintó la cúpula de la Capilla Real así como las bóvedas de la escalera y del llamado Salón de Columnas, cuyo resultado final venía a recordar el efectismo de un Lucas Jordán pero en clave rococó. No obstante, y esta es la segunda consecuencia de la presencia de aquellos pintores en Madrid, el alcance de Giaquinto en el medio español va más allá de su propia obra como primer pintor de Cámara que fue, ya que en el mismo año de su llegada fue nombrado Director General de la Academia de San Fernando —el primero que tuvo la Corporación— en el deseo de estimularle, al tiempo que, según Aróstegui, ello haría que «los buenos se aplicaran más a imitarle» [142]. Añadamos a este radio de influencia la ejercida también por Giaquinto en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, cuya dirección le correspondía como pintor del rey y donde tantos jóvenes pintores españoles preparaban los cartones, y podremos deducir con facilidad que tampoco podía esperarse el neoclasicismo por esta línea, claramente anclada en el rococó, que ahora Giaquinto transmitía a sus discípulos. Entre estos hay que contar muy especialmente a Antonio González Velázquez y a José del Castillo, los cuales ya habían sido discípulos de Giaquinto en Roma antes de su llegada a España.

Antonio González Velázquez (1723-1794) seguiría siempre muy de cerca a su maestro (bóvedas en el Pilar de Zaragoza), cuyo estilo llegó a asimilar muy bien al ejecutar con frecuencia bocetos suyos, como sucede en los frescos de las Salesas Reales de Madrid, donde colaboraron también sus hermanos Luis y Alejandro González Velázquez. Antonio llegaría a ser director de pintura en la Academia, con lo cual seguía manteniéndose vivo el arte tardobarroco, con composiciones escorzadas, grupos movidos de figuras, cielos abiertos y un sinfín de delicados detalles anecdóticos, diametralmente opuesto a lo que por entonces preconizaba Mengs. Algo análogo sucede con José del Castillo (1737-1793), quien fue igualmente fiel al estilo de Giaquinto a pesar de su segundo viaje a Italia donde hubo de copiar, bajo la dirección de Preciado de la Vega, el *Gladiador moribundo*, la *Letnia*, y el *Antinoos* del Museo Capitolino, así como de entre los modernos los dos Polifemos de Annibale Carracci, una *Sibila* del Guercino y la *Batalla de Alejandro* de Pietro da Cortona [143]. En su paso por la Real Fábrica de Tapices hubo de sujetarse a la nueva orientación que Mengs impuso a raíz de la vuelta a Italia de Giaquinto, exigiendo «decoro, corrección, belleza ideal y otras sublimes partes», lo cual es posible ver en varios de sus cartones para tapices con escenas populares.

Mengs había llegado a España en 1761, llamado por Carlos III, y al año siguiente Giaquinto regresaba a Italia, si bien iba a tener como continuador en los frescos del Palacio



A. R. Mengs: Talía. Museo del Prado, Madrid (M. del Prado).



Goya: Sacrificio a Vesta. Col. Gudiol, Barcelona (Más).

Real a Juan Bautista Tiépolo (1696-1770) que llegó a la Corte de Madrid el mismo año 1762 [144]. Allí pintó algunas de las piezas más nobles, como era el mismo Salón del Trono donde ejecutó *La glorificación de la Monarquía española*, que es una obra excepcional del más puro estilo veneciano donde la manipulación del color no tiene parangón posible. No es necesario insistir en que Tiépolo no vino tampoco como profeta de un nuevo estilo, sino que incidía de nuevo en aquel barroco tardío decorativo, que curiosamente alimentaron en Madrid a lo largo del siglo dos napolitanos y dos venecianos, desde Lucas Jordán, pasando por Amiconi y Giaquinto, para terminar en este final brillante de Tiépolo.

Es aquí donde interesa significar la presencia del pintor bohemio Antonio Rafael Mengs en España [145] en dos etapas (1761-1769, 1774-1776), coincidiendo la primera con la publicación de sus *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura* (1762), a las que seguirían otros escritos críticos recogidos y publicados por su gran admirador José Nicolás de Azara [146], quien llamó a Mengs el «pintor filósofo» para exasperación de Menéndez Pelayo. La nueva estética por él propugnada se basaba en un idealismo que tenía como soporte la noción de perfección y como meta la corrección de la naturaleza: «el arte de la pintura es en general más cumplido y hermoso que la naturaleza misma, porque junta las perfecciones que en ella están separadas». Es decir, buscaba un nuevo clasicismo que aquí iba a esgrimir no tanto frente a los pintores españoles como contra los italianos. Ya se ha dicho muchas veces que la partida de Giaquinto pudiera estar motivada por la actitud tantas veces impertinente e hipercrítica de Mengs, quien decía tener «por competidores al

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

señor Corrado y Tiepoletto, ambos valientes en el fresco, mas no lo saben hacer que parezca cálido» (!). Desde luego nos consta su enfrentamiento con Tiépolo en relación con los lienzos que el maestro veneciano pintó para San Pascual de Aranjuez, los cuales fueron retirados para colocar en su lugar otros de Mengs, Bayeu y Maella. Ello nos lleva a reproducir aquí el juicio de Winckelmann, de espíritu tan afín al de Mengs, recordado por Sánchez Cantón: «Hace más Tiépolo en un día que Mengs en una semana; pero lo de aquél se ve y se olvida, y lo de éste permanece eternamente» [147]. Resulta evidente con este y otros testimonios análogos que Madrid se convierte en estos años en escenario de una dialéctica de alcance europeo, donde el calculado idealismo clasicista de Mengs —germen de lo que después llamaremos neoclasicismo— se enfrenta a la estética del barroco tardío, a su hacer rápido e intuitivo, a su modo de componer, al colorido, en fin, a todo aquel gusto que Tiépolo encarnaba y gustaba en las cortes europeas, desde Würzburg hasta Madrid. Por esto no se debe dar al «affaire» de Aranjuez un carácter localista o personal, sino que supone la primera victoria, casi física, del neoclasicismo pictórico sobre el rococó.

Tampoco debe entenderse como negativa la estancia de Mengs en España pues, muy al contrario, no sólo dejó una obra muy amplia de altísimo interés como retratista, pintor de temas religiosos y paganos, gran fresquista (*La apoteosis de Hércules* en el Palacio Real), etc., [148] sino que formó a pintores españoles como Francisco Bayeu (1734-1795), en quien se ve el abandono de Giaquinto por Mengs [149], y Mariano Salvador Maella (1739-1819), sin olvidar a los que bajo su dirección trabajaron en la Real Fábrica de Tapices [150].

Sabemos que entre aquellos pintores se encontraba el propio Francisco de Goya [151] que llegó a conocer la orientación que Mengs, F. Bayeu y Maella infundieron en aquella manufactura, pero no por ello puede considerarse a Goya como un seguidor de Mengs, a pesar de su recuerdo a la hora de resolver una cuestión «académica» como lo fue el *Cristo*



J. de Madrazo: *Muerte de Viriato*. Museo del siglo XIX, Madrid (Más).

EL PROCESO PICTORICO

crucificado presentado para ser admitido en San Fernando [152]. Honour no cita en su texto a Goya, por no considerarlo neoclásico, más que para presentar el conocido capricho de *El sueño de la razón produce monstruos*, el cual no es tanto un grabado neoclásico como una imagen que incide junto con el resto de la serie en la crítica ilustrada [153]. Pero por otro lado, en la exposición londinense sobre el Neoclasicismo (1972) [154] se incluía el *Sacrificio de Pan* y el *Sacrificio de Vesta* del pintor aragonés, cuyo clasicismo radica en el tema, no en el modo de entenderlos ni de tratarlos. A éstos acompañaban los excelentes retratos de la Marquesa de Villafranca, Antonia Zárate, Jovellanos, Duque de Osuna y Meléndez



J. de Madrazo: Retrato de la Princesa Carini. Col. Daza, Madrid (Más).



V. Rodés: Retrato del escultor Campeny. Academia de S. Jorge, Barcelona (Más).

Valdés, pero ¿dónde radica su clasicismo? Estos personajes vivieron la etapa del neoclasicismo, algunos protagonizaron incluso el movimiento ilustrado que subyace bajo aquél, y como tales sus gestos, actitudes y la moda se traducen en el lienzo, pero pictóricamente ni el color, ni el dibujo, ni la óptica utilizada pertenecen al neoclasicismo, fuera de la «razonable» sencillez con que Goya rodea al retrato y que evidentemente resulta «moderna», pero que no me atrevería a decir que neoclásica. Curiosamente en Goya se puede hallar una herencia barroca, italianismo, expresionismo, caracteres románticos, técnica preimpresionista y tantas otras facetas que hacen de él un pintor genial, pero resulta muy difícil aplicarle el término «neoclásico». Basta con repasar sus pinturas mitológicas [155], las que más fácil entrada podían dar a una interpretación clásica (*Psiquis y Cupido* o el *Saturno de la Quinta*) para comprender su desinterés por aquella serie de leyes que regulaban la pintura de sus contemporáneos y coartaban lo que

en él era un temperamento genuinamente libre. La única aproximación certera de Goya a una de las corrientes del neoclasicismo europeo estaba en la serie de dibujos que copian grupos o figuras aisladas de los grabados de Flaxman para la Divina Comedia, y que de allí pasaron a la serie grabada de los *Caprichos*. El recuerdo de Flaxman resulta especialmente visible en aquellos que muestran pocas figuras y gran nitidez de contornos [156].

Entre los siglos XVIII y XIX es el valenciano Vicente López (1772-1850) en quien puede observarse, si no un neoclasicismo firme, al menos un fuerte influjo del arte de Mengs a través de quienes fueron sus maestros, Maella y Ferro. Este hecho, unido a su gran talento como dibujante, dentro de un realismo detallista y minucioso, y al conocimiento de las diversas técnicas pictóricas le proporcionaron las claves para llegar a ser el pintor oficial de Fernando VII, no sólo como retratista, que lo fue excelente, sino como continuador de la gran obra decorativa del Palacio Real, donde pintó la *Institución de la Orden de Carlos III* en el salón que lleva el nombre de este monarca. Ahora bien, la obra larga de Vicente López, debida en parte a lo dilatado de su vida [157], no puede considerarse con rigor como neoclásica sino en todo caso como una supervivencia de la pintura del siglo XVIII, sin que ello vaya en menoscabo de su arte, «como una nueva versión retocada de Mengs», según expresión de Lafuente [158].

Esta valoración cobra mayor sentido cuando desde Vicente López miramos la pintura de sus contemporáneos, como lo fueron Madrazo, Aparicio y Ribera, que forman el grupo neoclásico de Madrid, dentro de una estética fielmente davidiana. De los tres fue José Madrazo (1781-1859) el más cercano a Jacques Louis David de quien fue discípulo en París, cuya estancia en la capital francesa fue aprovechada por Madrazo para hacer algunos cursos de anatomía y antigüedades en el Louvre [159]. Aquellas enseñanzas le sirvieron para pintar a continuación en Roma obras como *La muerte de Lucrecia*, la *Disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patrolo* y *La muerte de Viriato*. Esta última, la más conocida, ofrece una síntesis de los valores morales y artísticos que configuran este tipo de obras al modo de David. De éste derivan el alarde declamatorio y teatral de la puesta en escena, las figuras perfiladas, el cromatismo frío, y la erudición histórica en el *atrezzo*. No obstante hay también sugerencias de Flaxman en el núcleo central de la composición que recuerdan el *Lamento de Aquiles ante la muerte de Patrolo* del artista inglés. Llegada y expuesta la obra en Madrid suscitó opiniones encontradas entre los partidarios de Madrazo,

Gózate, sí, discípulo de Apeles;
gózate y sube, y a la par sentado
del Tiziano y de Urbino, da renombre
a la ilustre nación, do tu cuna
la Pintura solía
ornar de rosas y mecer un día [160].

y quienes veían en *La muerte de Viriato* poco verismo, siendo por ello objeto de duras críticas en el *Diario de Aisios* de Madrid (1818), donde un poema anónimo termina diciendo:

El cuadro es admirable y excelente.
Tiene algún descuidillo, Fabio; pero...
también alguna vez se duerme Homero [161]

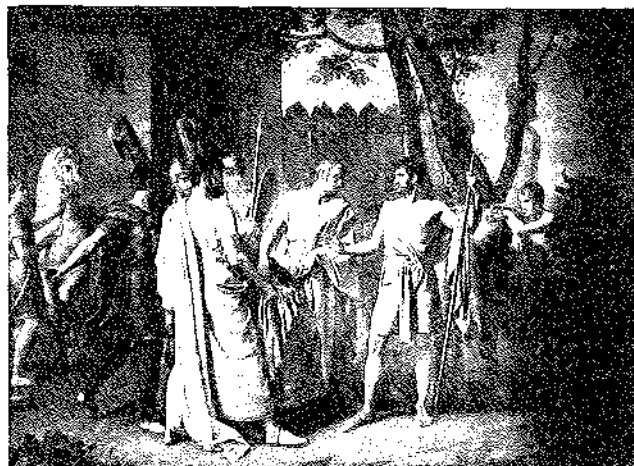
Pero no fue esta la única faceta del arte de Madrazo ya que cultivó el retrato con acierto, en una línea entre clásica y romántica, llegando en ocasiones a verdaderas obras maestras

EL PROCESO PICTORICO

como lo es el tantas veces ponderado *Retrato de la Princesa Carini*, que en nada desmerece de los mejor ejecutados por David e Ingres [162].

La misma ruta de Madrid, París, Roma y regreso a Madrid fue seguida por José Aparicio (1773-1838) y Juan Antonio Ribera (1779-1860). Al primero se debe el conocido cuadro del *Hambre en Madrid*, donde se deja ver la huella de Füssli, y a Ribera el poco valorado lienzo de *Cincinato*, que recoge el momento en que el enérgico pastor se dispone a acudir a Roma, resuelto acertadamente por el pintor con un gran equilibrio formal.

El neoclasicismo davidiano hizo su aparición igualmente en el círculo barcelonés de la Lonja, sensible también al desplazamiento de la capitalidad artística de Roma a París. Así, en 1810, el pintor Juan Carlos Anglés [163] dirigía estas palabras a la Junta de Comercio



7. A. Ribera: *Cincinato*. Museo Provincial, Cáceres (Más).

de Barcelona: «La Francia, en estos últimos tiempos, en medio del ruido de las armas, ha dado un golpe de honor a las artes... Rebrotan en su país los artistas, comparecen David y Gerard al frente, se destierra la escuela viciada... Concluyamos: el Antiguo, pues, es el modelo que han tenido a la vista los que por honor de las artes han emprendido su restauración; el Antiguo es el que ha amaestrado a un David, a un Gerard, a un Camoccini, un Canova; el Antiguo es el único que puede enseñar a filosofar a los jóvenes y hacerlos eruditos en su profesión». Esta devoción davidiana de Anglés, compartida también por Pablo Rigalt (1778-1845), estuvo alimentada por el pintor francés Joseph Flaugier (1757-1813) afincado en Barcelona desde 1774, que conoció directamente a David, lo cual hizo de él la figura adecuada para dirigir la enseñanza en la Lonja durante la ocupación francesa, a cuyos años pertenece su conocido retrato de José Bonaparte [164]. Entre los pintores que viajaron a París, residiendo allí incluso gran parte de su vida, debe recordarse a Francisco Lacoma (1784-1849), autor de numerosos retratos

que se debaten entre la tradición y el clasicismo, como es el de su propia familia [165]. Retrato y tradición dieciochesca son los aspectos más válidos del arte de Vicente Rodés (1791-1858), a quien se debe el magnífico retrato del escultor Damián Campeny rodeado de sus obras más conocidas, pero señalando con la mano la cabeza del Laoconte griego en la intención de indicar que fue el «antiguo» el origen de aquella «modernidad» neoclásica [166].

Pedro Navascués Palacio
Madrid, abril 1982.

Notas:

1. J. Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México-Buenos Aires, 1957 (1.ª ed. París, 1954).
2. R. Herr, *España y la revolución del siglo XVIII*, Jerez de la Frontera, 1964 (1.ª ed. New Jersey, 1958).
3. F. Valjavec, *Historia de la Ilustración en Occidente*, Madrid, 1964 (1.ª ed. Viena, 1961).
4. A. Dérozier, «Visión cultural e ideológica», en vol. VII de la *Historia de España*, dirigida por Tuñón de Lara, Barcelona, 1980, pp. 323-444.
5. Algunos de los aspectos que a continuación se señalan fueron adelantados ya en el artículo «Sobre la arquitectura neoclásica en España», C.A.U., 1982, núm. 77 pp. 50-64.
6. J. Caro Baroja, *La Hora Navarra del siglo XVIII*, Pamplona, 1969, p. 141 y ss.
7. E. Llaguno, *Noticia de los Arquitectos y arquitectura de España*, T. IV, Madrid, 1829, pp. 106-107.
8. G.M. de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, ed. de J. Lage, Madrid, 1977, p. 139.
9. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. I, Madrid, C.S.I.C., 1974, p. 855.
10. Menéndez Pelayo, ob. cit., p. 856.
11. R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, 1976. Para algunas observaciones sobre el churriguerismo y el teatro del momento véanse especialmente las pp. 229-235.
12. F. Gregorio de Salas, *Poesías*, Madrid, 1797, l. p. 291, citado por J. A. Tamayo en «Un enemigo de la fachada del Hospicio», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, Madrid, 1944, núm. 49, p. 220.
13. G.M. de Jovellanos, «Elogio de don Ventura Rodríguez», en *Obras Completas*, Madrid, Tip. Mellado, 1845, vol. III, p. 466.

14. Vid. nota 7.
15. Andioc, ob. cit., p. 235.
16. *El Censor* (1784), «Discurso LXV», reproducido en la antología preparada por E. García Pandavenes, Barcelona, 1972, pp. 121-122.
17. J. Caveda, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, Madrid, 1848, p. 496.
18. Caveda, ob. cit., pp. 495-496.
19. F.J. de la Plaza, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.
20. Y. Bottineau, *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Burdeos, 1962.
21. Cl. Bédar, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1974.
22. Real Orden de 14 de septiembre de 1783 y Cédula del Consejo de Castilla de 1 de marzo de 1785. Para lo referente al particular proceso del arte de la pintura como arte liberal véase J. Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, 1976.
23. *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Madrid, 1805, Libro VIII, Título XXII, Ley IV, pp. 177-178.
24. *Novísima*, Título XXII, Ley II, pp. 175-176.
25. *Novísima*, Título XXII, Ley I, pp. 174-175.
26. M. Defourneaux, *Pablo de Olavide*, París, 1959, pp. 352-353.
27. Archivo Histórico Nacional, Estado, Sección de Mapas, planos y dibujos. Sign. 613-614. Leg. 2.923, núm. 489. Véase un resumen del proceso en Pilar León Tello, *Un siglo de fomento español*, Madrid, 1980, pp. 350-351.
28. M. Defourneaux, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1973 (1.ª ed. París, 1963), p. 212.
29. Cl. Bédar, «Don Benito Bails, director de matemáticas de la Real Academia de San Fernando de 1768 a 1797», *Academia*, 1968, núm. 27, pp. 19-50.
30. C. Sambricio, «Benito Bails et l'Architecture espagnole de la seconde moitié du XVIII siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, 1978, noviembre, pp. 173-186.
31. *Novísima*, Título XXII, Ley II, p. 176.
32. F. M. Garín y Ortiz de Taranco, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945.
33. La actividad y preocupación por la nueva arquitectura queda reflejada en los dibujos publicados por Joaquín Bérchez y Vicente Corell, *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de B.B.A.A. de San Carlos de Valencia, 1768-1846*, Valencia, 1981.
34. Sobre el vitruvianismo en España, y en concreto sobre la edición de Ortiz, véase el estudio introductorio de Joaquín Bérchez a la edición facsimil del *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*, de Perrault, traducido por José Castañeda (Madrid, 1761), publicada en Murcia (1981), pp. IX - XCI.
35. F.J. León Tello y M.M. Virginia Sanz Sanz, *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1979.
36. J. Bérchez, «Origen y censura del "Arte de pintar" de Mayáns», *Academia*, 1981, núm. 53, pp. 151-169.
37. *Actas de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis*, Zaragoza, Oficina de Medardo Heras, 1801, p. 5.
38. P. Rodríguez Campomanes, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, 1775, vid. el cap. II, «Del Dibujo», pp. 97-117.
39. *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País en la ciudad de Vitoria por Septiembre de 1777*, Vitoria, Imp. Tomás de Robles, p. LXXX.
40. C. Cantarellas, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma de Mallorca, 1981, p. 48 y ss.
41. J.M. Caamaño, «Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid (1786-1797)», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, t. XXIX, 1963, pp. 89-151; L.S. Iglesias, *Urbanismo y arquitectura de Valladolid (Primera mitad del siglo XIX)*, Valladolid, 1978, pp. 103-113.
42. J. M. Caamaño, «Francisco Antonio Valzania y las ideas estéticas neoclásicas», *Revista de Ideas Estéticas*, 1964, núm. 85, pp. 27-51.
43. L. S. Iglesias, *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el reformismo ilustrado (1747-1831)*, Burgos, 1978, pp. 83, 113 y 136.

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

44. F. Marés, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964, p. 45 y ss.
45. Sobre este gremio es fundamental la Tesis Doctoral, aún inédita, de M. Arranz Herrero, «Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII», leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona (1981). Vid. también C. Martinelli, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, 1951, p. 52 y ss.
46. J. Carrera, *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona*, Barcelona, 1957, pp. 72-79.
47. Citado por A. Muro, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, p. 5.
48. A. Carrillo, *Datos sobre la Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, 1939.
49. I. Henares, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977.
50. *Distribución de los premios... por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1796, p. 15.
51. Una visión de conjunto sobre la obra realizada por estos arquitectos puede encontrarse en P. Navascués, *Del Neoclasicismo al Modernismo*, «La Arquitectura», Madrid, 1979, pp. 3-43.
52. D. de Villanueva, *Colección de diferentes Papeles Críticos sobre todas las Partes de la Arquitectura*, Valencia, 1766. Existe ed. facsímil (Valencia, 1979) con introducción de L. Moya. Vid. también C. Sambricio, «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas*, 1973, núm. 122, pp. 159-174. Existe igualmente una edición facsímil del original inédito de D. de Villanueva. «Libro de diferentes pensamientos, unos inventados y otros delineados» (1754), publicado por la Academia de San Fernando (Valencia, 1979), con introducción de Th. F. Reese. Sobre el que se decía inédito «Tratado de la delineación de las órdenes» de Villanueva, vid. P. Navascués, «Sobre la arquitectura neoclásica en España», *CAU*, 1982, núm. 77, pp. 50-64.
53. P. Navascués, «Nuevas trazas para la catedral de Cádiz», en *Miscelánea de Arte*, Instituto Diego Velázquez (C.S.I.C.), Madrid, 1982.
54. M. A. de Orellana, *Biografía pictórica Valentina*, 2.ª ed. preparada por X. de Salas, Valencia, 1967, p. 494; S. Aldana, *Antonio Gilabert, arquitecto neoclásico*, Valencia, 1955.
55. Vid. la abundante bibliografía sobre este arquitecto en la obra de Th. F. Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, 1976, 2 vols.
56. M. Durán, «El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, núm. 83, pp. 462-464.
57. A. López de Meneses, «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para la ampliación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1933, pp. 253-300.
58. Sobre la personalidad de Monteagudo tiene en curso de publicación una monografía Luis Cervera, en cuya magnífica biblioteca se encuentra el libro de dibujos que comentamos en el texto y que él tuvo la deferencia de mostrarme.
59. Para el estudio de la arquitectura militar en Galicia hay un excelente trabajo, en curso de publicación, que fue tesis doctoral de R. Soraluze, leída en la Escuela de Arquitectura de La Coruña, en 1982. Conviene recordar también como aportación reciente el número especial de la revista *Obradoiro*, dedicado al «Barrio de la Magdalena del Ferrol», con colaboraciones debidas a S. Tarragó, A. Vigo y J.A. Rodríguez Villasante (Santiago de Compostela, 1980).
60. En relación con la arquitectura de los ingenieros militares en Francia, véase A. Blanchard, *Les ingénieurs du «Roi» de Louis XIV à Louis XVI*, Montpellier, 1979, pp. 421-470.
61. *Filippo Juvarra a Madrid*, colección de cartas y documentos presentados por L. Ferrarino, Madrid, Instituto Italiano de Cultura, 1978.
62. Para la serie de tracistas y arquitectos italianos que intervinieron en la obra del Palacio Real de Madrid y Reales Sitios en general, vid. F. J. de la Plaza, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.
63. F. Chueca, «Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá», *Villa de Madrid*, 1978, núm. 60, pp. 25-31.
64. R. Loredó, «La Arquitectura», en el vol. VI de la *Historia del Arte* de K. Woermann, Madrid, 1926, p. 608.
65. A. Florensa, «Un arquitecto catalán neoclásico: Juan Soler», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1949, núm. 96, pp. 541-546.
66. C. Sambricio, «Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, 1973, núm. 183, pp. 299-318, y «Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica de la Academia de San Fernando de Madrid», *Goya*, 1978, núm. 147, pp. 147-157.
67. E. Llaguno - J.A. Ceán, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829, t. IV, p. 294.

68. M. Agulló, «Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva», *Gaceta del Museo Municipal*, Madrid, 1982, núm. 3, pp. 4-9.
69. F. Chueca y C. de Miguel, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1949.
70. F. Chueca, *El Museo del Prado*, Madrid, 1952; y A. Rumeu, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1980.
71. A. Fernández Alba, *El Observatorio astronómico de Madrid*, Madrid, 1979.
72. C. Sambricio, F. Chueca, A. Fernández Alba, P. Navascués, *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Municipal, Madrid, 1982.
73. F. Chueca, *Vario Neoclásica*, Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, Madrid, 1973, pp. 129-141.
74. C. Sambricio, *Silvestre Pérez*, Zarauz, 1975.
75. E. Apraiz, «Justo Antonio de Olagüibel (1752-1818)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1950, núm. 98, pp. 83-88; M. Larumbe, *El arquitecto neoclásico Justo Antonio de Olagüibel*, Vitoria (en prensa).
76. T. Falcón, *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*, Cádiz, 1974.
77. M.M. Virginia Sanz, «El marqués de Ureña y el neoclasicismo gaditano», *Goya*, 1979, núm. 151, pp. 19-23; y de la misma autora «La teoría de la belleza y la creación artística del marqués de Ureña», *Revista de Ideas Estéticas*, 1979, núm. 147, pp. 209-220.
78. M. Lorente, «Ignacio Haan», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, núm. 81, p. 362.
79. F. Llorca, *La escuela valenciana de arquitectos*, Valencia, 1933.
80. P. Navascués, «Los discípulos de Villanueva», *Catálogo...*, Madrid, Museo Municipal, 1982, pp. 69-79 y 159-200.
81. P. Navascués, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973.
82. J. Bassegoda, *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, 1974.
83. J. Yarza, «La familia de los Yarza», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, núm. 82, pp. 405-410.
84. M.C. Fraga, *Arquitectura neoclásica en Canarias*, Madrid, 1976.
85. F. Chueca, «La época de los Borbones», en *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid, 1968 (2.ª ed.), pp. 213-248; J. Caro Baroja, «Las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía», *Ciudades*, 1952, núm. 18, pp. 52-64; M. Capel, «Juan Bautista Nebroni, arquitecto de las nuevas poblaciones de Sierra Morena», *Archivo Español de Arte*, 1972, núm. 178, pp. 171-178; A. Galera, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1977, pp. 365-370 y 390-405.
86. F.J. Sánchez Cantón, «La crisis del barroquismo al neoclasicismo», *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 189-193.
87. E. Gómez y C. Belda, *Sotillo*, Catálogo de la Exposición Antológica celebrada en Murcia, Madrid, 1973.
88. A. Igual, «Ignacio Vergara Gimeno», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1929, tercer trimestre, pp. 161-178.
89. R. Otero, «La imaginaria española y la crisis neoclásica», en *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 195-203.
90. M.C. García Gainza, «Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII», *Goya*, 1975, núm. 124, pp. 205-215.
91. Cl. Bédat, *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1971.
92. J. Digard, *Les jardins de La Granja et leurs sculptures décoratives*, 1934.
93. E. J. Sánchez Cantón, «Roberto Michel, escultor del siglo XVIII», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, pp. 4-6.
94. A. Igual Ubeda, *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia, 1968, p. 108.
95. A. López de Meneses, art. cit., p. 253.
96. A. López de Meneses, art. cit., p. 288.
97. F. Albad, «Una obra inédita de Francisco Gutiérrez», *Archivo Español de Arte*, 1946, pp. 343-344.
98. *Distribución de los premios... por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1790, p. 13; *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibujadas y grabadas por Don Josef López Enquidanos, Profesor de Pintura*, Madrid, 1794. Vid. uno de estos vaciados en un dibujo del propio Mengs en M. Agueda, «Dibujos de Mengs en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 1980, T. I, núm. 2, p. 85.

INTRODUCCION AL ARTE NEOCLASICO EN ESPAÑA

99. Distribución de los premios... por la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1799, p. 28.
100. Cl. Bédar, «La biblioteca de la Real Academia de San Fernando, en 1973», *Academia*, 1968, núm. 26, p. 76.
101. Distribución de los premios... por la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1799, p. 27.
102. M.S. Díaz, «Noticias sobre algunas fuentes monumentales de Madrid del siglo XVIII», *Villa de Madrid*, 1977, núm. 54, pp. 52-55.
103. J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. I, p. 23.
104. J.L. Morales, *Escultura aragonesa del siglo XVIII*, Zaragoza, 1977, pp. 73-76.
105. F.J. Sánchez Cantón, «El escultor Vergaz», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, núm. 12, pp. 244-245.
106. Conde de la Viñaza, *Aldiciones al Diccionario histórico de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889, t. II, p. 112.
107. R. Otero, «El barroco italiano en la obra del escultor Ferreiro», *Boletín de la Universidad Compostelana*, 1958.
108. R. Otero, «Un gran escultor del siglo XVIII: José Ferreiro», *Archivo Español de Arte*, 1951, núm. 93, pp. 35-46, y «El estilo y algunas esculturas de Ferreiro», *Archivo Español de Arte*, 1953, núm. 101, pp. 51-62.
109. C. Martinell, *La Seu nova de Lleida*, Valls, 1926; y «Lluís Bonifàs Massó (1730-1783). Biografía crítica», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1948, p. 9 y ss.
110. C. Martinell, «El escultor Amadéu. Su formación y su obra», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, p. 157 y ss. Para la relación de Amadéu con la escuela de Olot vid. R. Grabolosa, *Olot, en les Arts i en les Lletres*, Barcelona, 1974, pp. 47-57.
111. A. Igual Ubeda, *José Estere y Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971.
112. E. Pardo Canalis, «El escultor Juan Adán», *Seminario de Arte Aragonés*, 1957, t. VII-IX, p. 5 y ss.
113. E. Pardo Canalis, «La Venus de Juan Adán», *Goya*, 1971, núm. 102, pp. 435-436.
114. P. Navascués, «La Alameda de Osuna: una villa suburbana», *Estudios Pro-Arte*, 1975, núm. 2, p. 14.
115. A. Igual Ubeda y F. Almela, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsa (1757-1816)*, Valencia, 1950.
116. S. Tejera, *Estudio histórico-crítico-biográfico de D. José Luján Pérez*, Madrid, 1914.
117. Sobre C.N. Arce y sus «Conversaciones» vid. F.J. León Tello y M.M. Virginia Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Valencia, 1980, pp. 369-442.
118. C. Cid, «Notas biográficas sobre el escultor Salvador Gurrío», *Archivo Español de Arte*, 1961, núm. 134, pp. 107-124.
119. E. Pardo Canalis, «Damián Campeny, escultor de Cámara», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1950, t. 54, p. 237 y ss.
120. C. Cid, «Una obra maestra del neoclasicismo español. La Lucrecia muerta de Damián Campeny», *Arte Español*, 1952, primer cuatrimestre, pp. 15-25.
121. C. Cid, «Campeny, artista mitológico», *Goya*, 1957, núm. 16, pp. 221-224.
122. M. Barrio, «Un gran escultor español en Roma: Antonio Solá», *Archivo Español de Arte*, 1966, núm. 153, pp. 51-83.
123. E. Serrano Fatigati, «La escultura en Madrid, desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1908-1912 (serie de catorce artículos aparecidos en estos años).
124. E. Pardo Canalis, *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958.
125. E. Pardo Canalis, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, pp. 61-78. Esta obra es la más completa sobre la escultura neoclásica en España, si bien se centra en los escultores de Cámara.
126. Cit. por J.A. Gaya Nuño, *Arte del siglo XIX*, vol. XIX de la col. «Ars Hispaniae», Madrid, 1966, p. 75.
127. E. Pardo Canalis, «José Álvarez Bouquel, una esperanza malograda», *Goya*, 1967, núm. 78, pp. 370-375.
128. Sobre la estela que el clasicismo deja en nuestra escultura a lo largo del siglo XIX, vid. M.E. Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, 1951; y C. Pérez, *Del Neoclasicismo al Modernismo, «La escultura»*, Madrid, 1979.
129. F.J. Sánchez Cantón, «Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI», *Academia*, 1959, núm. 9, pp. 7-24.
130. Y. Bottineau, «La pintura francesa en la Corte de España durante el siglo XVIII», en *El arte europeo en*

NOTAS

- la Corte de España durante el siglo XVIII, Madrid, 1980, pp. 99-173; y J.J. Luna, *Miguel Ángel Houasse (1680-1730)*, Madrid, 1981, pp. 43-64.
131. J.J. Luna, ob. cit. pp. 94-95 y 150-151.
 132. Y. Bottineau, ob. cit. en la nota 130, p. 162.
 133. O. Delgado, *Paret y Alózar*, Madrid, 1957.
 134. E. Tufts, *A Stylistic Study of the Paintings of Luis Meléndez*, New York, 1971.
 135. A.E. Pérez Sánchez, «Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII», en *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1980, pp. 175-217.
 136. A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 567.
 137. A. López de Meneses, art. cit., p. 286.
 138. F.J. León Tello y M.M. Virginia Sanz, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Valencia, 1981, pp. 215-284.
 139. A. Ponz, ob. cit., p. 511.
 140. M. d'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958.
 141. J. Urrea, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 116-150.
 142. J. Urrea, ob. cit. p. 119.
 143. V. de Sambricio, *José del Castillo*, Madrid, 1958.
 144. F.J. Sánchez Cantón, *J.B. Tiepola en España*, Madrid, 1953.
 145. F.J. Sánchez Cantón, *Mengs en España*, Madrid, 1927.
 146. J.N. de Azara, *Obras de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por ...*, Madrid, Imp. Real, 1780; J.I. Tellechea, «Azara y la edición de las obras de A.R. Mengs», *Academia*, 1972, núm. 35, pp. 45-68.
 147. F.J. Sánchez Cantón, ob. cit. en nota 144, p. 12.
 148. M. Agueda, *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*, Madrid, 1980.
 149. V. de Sambricio, *Francisco Bayen*, Madrid, 1955.
 150. Para este grupo de pintores, y en general para la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII, vid. F.J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII, Francisco de Goya*, vol. XVII de la col. «Ars Hispaniae», Madrid, 1965; A. Arias, *Del Neoclasicismo al Modernismo, «La Pintura»*, Madrid, 1979; y J. Baticle, «La pintura española en el siglo XVIII», en *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1980, pp. 45-98.
 151. V. de Sambricio, *Los Tápices de Goya*, Madrid, 1946.
 152. P. Cassier y J. Wilson, *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1947.
 153. J. Carrete, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*, Madrid, 1978.
 154. *The Age of Neo-Classicism*, The fourteenth exhibition of the Council of Europe, Londres, 1972.
 155. J.A. Goya Nuño, «Las pinturas mitológicas de Goya», *Goya*, 1971, núm. 100, pp. 207-210.
 156. X de Salas, «Sur cinq dessins de Goya acquis par le Musée du Prado», *Gazette des Beaux Arts*, 1970, enero, pp. 29-42.
 157. J.L. Morales, *Vicente López*, Zaragoza, 1977.
 158. E. Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953 (4.ª ed.), p. 436.
 159. B. de Pantorba, «José de Madrazo», *Arte Español*, 1947, segundo cuatrimestre, pp. 64-74.
 160. J.A. Goya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975, p. 161.
 161. El poema completo se halla recogido por M. Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
 162. M. Rodríguez de Rivas, «La exposición de José de Madrazo», *Goya*, 1955, núm. 6, pp. 339-344.
 163. J. Ainaud, «Juan Carlos Anglés, pintor neoclásico», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, t. IV, p. 7 y ss.
 164. P. Bohigas-Tarragó, «Contribución a la biografía de Flaugier», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, t. III, p. 23 y ss.
 165. J. Folch i Torres, «El pintor Lacoma (1784-1849)», *Gaceta de las Artes*, 1926, núm. 62, p. 1 y ss.
 166. M. Serrahima, «Vicenc Rodés», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1935, t. V, p. 174 y ss.